

... DE L'ARCHÉOLOGIE À L'HISTOIRE

Elisabeth REVEL-NEHER

LE TÉMOIGNAGE DE L'ABSENCE

LES OBJETS DU SANCTUAIRE
À BYZANCE ET DANS L'ART JUIF
du XI^e au XV^e siècles



DE BOCCARD

Au chapitre 25 de l'Exode, le texte biblique énumère la liste des objets consacrés au service du Sanctuaire. Arche d'Alliance, chandelier à sept branches et table des pains de proposition en sont les composantes essentielles. La première disparaît à la chute du Temple de Salomon pour ne plus être refaite : le Saint des Saints du Temple reconstruit restera vide. Les deux autres sont emmenés à Rome dans la procession triomphale après la victoire sur la Judée qui marque la fin de l'autonomie politique du peuple juif et l'annihilation définitive du Sanctuaire. Les objets absents, deviennent alors, dans l'art juif naissant, des témoins et des symboles. Ils se maintiendront tels, durant tout le Moyen Âge, marquant ainsi l'iconographie juive de leur sceau.

Quel est le lien entre l'Arche d'Alliance et l'image de Marie ? La figuration du chandelier à Byzance contient-t-elle un message qu'il faut déchiffrer ? La table est-elle un archétype de l'autel chrétien ? Peut-on envisager une osmose entre deux expressions visuelles, si proches de leurs sources mais soumises à une relation polémique constante ?

Le Témoignage de l'Absence réunit, en une analyse comparative, un matériel iconographique très ample, offert pour la première fois en parallèle.

Elisabeth Revel-Neher est titulaire de la chaire Nicolas Landau en Histoire de l'Art, à l'Université Hébraïque de Jérusalem. Spécialiste d'iconographie biblique médiévale, elle est l'auteur de nombreux articles et de deux précédents ouvrages. *Le Signe de la Rencontre. L'Arche d'Alliance dans l'Art juif et chrétien du second au dixième siècle*, paru à Paris en 1984, est diffusé par les Editions De Boccard. *The Image of the Jew in Byzantine Art* a été publié en 1992 à Oxford.

Illustration de couverture :

Bible de Cervera, folio 316v. Lisbonne, Bibl. Nac. ms 72



LE TÉMOIGNAGE DE L'ABSENCE

**LES OBJETS DU SANCTUAIRE
À BYZANCE ET DANS L'ART JUIF
du XI^e au XV^e siècle**

DANS LA MÊME COLLECTION

Claude BOURGEOIS, *Divona I : Divinités et ex-voto du culte gallo-romain de l'eau*.

Claude BOURGEOIS, *Divona II : Monuments et sanctuaires du culte gallo-romain de l'eau*.

Geneviève HOFFMANN, *La jeune fille, le pouvoir et la mort dans l'Athènes classique*.

Rachel ARIÉ, *L'Occident musulman au Bas Moyen Âge*.

David RIDGWAY, *Les premiers grecs d'Occident. L'Aube de la Grande Grèce* (traduit de l'italien par H. Cassimatis).

François BARATTE, *La vaisselle d'argent en Gaule dans l'antiquité tardive (III-IV^e siècle)*.

Pierre VILLIÉ, *Calvi 1. Une épave post médiévale*.

Christine CAMPENON, *La céramique attique à figures rouges autour de 400 avant J.-C. Les principales formes, évolution et production*.

Les chanoines dans la ville. Recherches sur la topographie des quartiers canoniaux en France sous la direction de Jean-Charles PICARD.

Anne DUCLOUX, *Ad ecclesiam confugere. Naissance du droit d'asile dans les églises (IV^e-milieu du V^e s.)*.

Orbis Romanus Christianusque ab Diocletiani aetate usque ad Heraclium. Travaux sur l'antiquité tardive rassemblés autour des recherches de Noël DUVAL (avec sa bibliographie raisonnée).

Odile WATTEL-DE-CROIZANT, *Les mosaïques représentant le mythe d'Europe (I^{er}-VI^e siècles). Évolution et interprétation des modèles grecs en milieu romain*.

La hiérarchie (Rangordnung) de l'armée romaine sous le Haut-Empire. Actes du Congrès de Lyon (15-18 septembre 1994) rassemblés et édités par Yann LE BOHEC.

Médecins érudits de Coray à Sigerist. Actes du colloque de Saint-Julien-en-Beaujolais (Juin 1994). Textes réunis et édités par Danielle GOUREVITCH.

La mort au quotidien dans le monde romain. Actes du colloque organisé par l'Université de Paris IV (Paris-Sorbonne, 7-9 octobre 1993) édités et présentés par François HINARD avec la collaboration de Marie-Françoise LAMBERT.

Michèle BÉGOU-DAVIA, *L'interventionnisme bénéficial de la papauté au XIII^e siècle. Les aspects juridiques*.

Mythes et hellénisme. Colloque des 24-25 novembre 1995, Université Michel de Montaigne - Bordeaux 3.

Rachel ARIÉ, *Aspect de l'Espagne musulmane. Histoire et culture*.

Édouard WILL, *Historica Graeco-Hellenistica. Choix d'écrits 1953-1993*.

Michèle DAUMAS, *Cabiriaca. Recherches sur l'iconographie du culte des Cabires*.

DE L'ARCHÉOLOGIE À L'HISTOIRE

Elisabeth REVEL-NEHER

LE TÉMOIGNAGE DE L'ABSENCE

**LES OBJETS DU SANCTUAIRE
À BYZANCE ET DANS L'ART JUIF
du XI^e au XV^e siècle**

Publié avec le concours
de l'Association des Études Archéologiques
Byzantino-slaves
et celui de l'Université Hébraïque de Jérusalem

DE BOCCARD
11, rue de Médicis, 75006 PARIS
1998

La loi du 11 mars 1957 n'autorisant, aux termes des alinéas 2 et 3 de l'article 41, d'une part, que les « copies ou reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective » et, d'autre part, que les analyses et les courtes citations dans un but d'exemple et d'illustration, « toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle, faite sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants droit ou ayants cause, est illicite » (alinéa premier de l'article 40).

Cette représentation ou reproduction, par quelque procédé que ce soit, constituerait donc une contrefaçon sanctionnée par les articles 425 et suivants du Code Pénal.

© De Boccard 1998
ISBN 2-7018-0122-2
ISSN 1157-3872

Pour mes petits-enfants,
Nir-Elhanan, Naomi et Tal-Shoshana,

*En louange à l'Éternel,
pour le bonheur de pouvoir les aimer*

« וְרָאָה בָנִים לְבָנֵיךְ שָׁלוֹם עַל יִשְׂרָאֵל. »
תהלים קכט, ז

TABLE DES MATIÈRES

| | |
|--|-----|
| INTRODUCTION..... | 11 |
| Chapitre I. Le parcours iconographique : Byzance | 17 |
| 1) <i>Les manuscrits</i> | 17 |
| La Topographie Chrétienne | 17 |
| Les Octateuques | 29 |
| Le Livre des Rois | 39 |
| Le Psautier du Vatican gr. 752 | 42 |
| Les Homélies de Jacques Kokkinobaphos | 44 |
| 2) <i>Les cycles mariologiques de peinture monumentale au XIV^e siècle</i> | 46 |
| Chapitre II. Le parcours iconographique : l'art juif..... | 61 |
| 1) <i>Les pages d'ouverture des Bibles espagnoles</i> | 64 |
| 2) <i>Quelques exemples différents</i> | 83 |
| 3) <i>Des représentations exceptionnelles</i> | 91 |
| Chapitre III. Interprétations..... | 97 |
| 1) <i>Types formels</i> | 103 |
| 2) <i>Répartition chronologique</i> | 108 |
| 3) <i>Hypothèses interprétatives</i> | 110 |
| Dans l'art juif | 111 |
| Dans l'art byzantin | 117 |
| CONCLUSION. Clés pour l'iconographie biblique..... | 121 |
| ABRÉVIATIONS | 125 |
| BIBLIOGRAPHIE | 127 |
| GLOSSAIRE | 139 |
| INDEX GÉNÉRAL..... | 141 |
| LISTE DES PLANCHES | 149 |
| LISTE DES FIGURES | 151 |

INTRODUCTION

« Vous exécuterez tout ce que je vous ai ordonné : la tente d'Assignment et l'Arche du Témoignage sur laquelle vous ferez le *kapporet* et tous les ustensiles de la tente ; la table ainsi que ses ustensiles, la *menorah* dans sa pureté et tous ses ustensiles, l'autel d'encens, l'autel des sacrifices avec tous ses ustensiles et la cuve ainsi que sa base »

Exode 31, 6-9

LE chapitre 25 de l'Exode consacre à chacun des objets du Sanctuaire des versets contenant des instructions détaillées de matériau, forme et construction. Le texte biblique en reprend, au chapitre 31, la liste. L'ordre y est le même : l'objet le plus important, le plus sacré, le plus significatif, est aussi le plus éloigné : l'Arche d'Alliance se trouve seule dans le Saint des Saints. Après elle, viennent la table des pains de proposition, la *menorah* et l'autel d'encens, déposés ensemble dans le Saint, la partie antérieure du Tabernacle ; celle-ci est fermée par un rideau qui la sépare, d'un côté du Saint des Saints, à l'ouest, et de l'autre côté, à l'est, du parvis extérieur. C'est là, dans l'enceinte de celui-ci, que se trouvent l'autel des sacrifices et la cuve des ablutions (*Kyior*). La hiérarchie qui apparaît dans l'énumération des objets se traduit ainsi dans la topographie du Sanctuaire. La gradation dans l'emplacement et l'utilisation de chacun des objets sacrés est significative de leur rôle et de leur sens symbolique.

L'ampleur du matériel iconographique qui forme l'essentiel de cette étude est le témoin de l'importance du thème des objets du Sanctuaire dans l'iconographie biblique. L'analyse qui s'ouvre au début du XI^e siècle n'est, en fait, que la continuation d'une réflexion qui se voudrait plus complète. L'Arche d'Alliance du livre de l'Exode, son rôle, son sens et son message, traduits dans le langage des images, étaient le sujet de la recherche initiale¹, dont le point de départ était le II^e siècle. Celle-ci s'élargit maintenant à l'étude des figurations des objets sacrés du Sanctuaire. L'Arche y est représentée souvent, mais, quelquefois aussi, en est absente. De nombreux objets qui caractérisent le culte au Sanctuaire y apparaissent, complétant, dans le langage des symboles, le message de la figuration et quelquefois en constituant, à eux seuls, la clé.

1. E. Revel-Neher, *Le Signe de la Rencontre. L'Arche d'Alliance dans l'art juif et chrétien du II^e au X^e siècles*, Paris 1984. Pour les textes bibliques, chapitre 1, p. 1 à 68.

Pourquoi le Sanctuaire ? Pourquoi ce terme qui recouvre des strata différents ? S'agit-il du Tabernacle, ou bien du Temple ? Et, dans ce dernier cas, le discours adresse-t-il le Temple de Salomon, celui d'Hérode ou bien encore le Temple Messianique ? En fait, l'essentiel du choix de la recherche s'est porté sur une notion particulière au monde juif, cernée par ses textes bibliques, leurs commentaires et la réflexion philosophique médiévale. La pérennité de la Promesse y est ancrée dans le témoignage de l'Absence.

La disparition de l'Arche, avec la chute du Premier Temple en 586 avant l'ère chrétienne, préclude de plus de 600 ans la destruction du Second Temple, par les Romains, en 70 de l'ère chrétienne. L'absence de l'Arche d'Alliance ne diminue pas la portée du Sanctuaire du Retour à Sion. La chute du deuxième Temple, la destruction totale du point focal spirituel et géographique de la Rencontre du peuple Juif avec Dieu, ne feront à leur tour, que déplacer les valeurs et les priorités d'Israël, n'entameront ni sa survie nationale, ni son message religieux. La théologie chrétienne voit dans la chute du Temple d'Hérode le signe de la fin du peuple Juif et du Judaïsme². Pour le monde juif, au contraire, l'image du Sanctuaire, ce témoignage visuel de la symbolique de l'Absence, est aussi celui de la Promesse, inviolée, immuable, signe de l'Alliance éternelle. C'est cette image que l'art médiéval Juif choisit comme centre et noyau de son expression et que l'art de Byzance insère dans sa propre transcription visuelle.

Le Tabernacle du désert (Exode 25-40), accompagne le peuple d'Israël dans ses pérégrinations jusqu'à l'entrée en Canaan (Nombres 10 : 11-36 ; Josué 1-18) et est établi à Shilo. Arche d'Alliance et objets du culte sont transportés à Jérusalem, après la défaite d'Eben-Haezer et l'épisode du temple de Dagon (I Samuel 4-6). David qui choisit Jérusalem pour en faire le centre politique, national et religieux du peuple juif, installe l'Arche du Seigneur et les objets sacrés dans la Cité (II Samuel 6). Ils ne trouveront une place définitive que dans le Temple, construit par Salomon (I Rois 6). Désormais, inaccessibles au peuple, inamovibles, ils demeureront dans le Sanctuaire. L'Arche d'Alliance y reposera dans la partie la plus reculée, intouchée et intouchable de tous, invisible aux humains, sauf, une fois par an, à Yom Kippour, pour quelques brefs instants, au grand prêtre, qui, devant elle prononce le Nom Divin ineffable. Les objets du culte sacré seront brisés, emmenés en exil à Babylone (II Rois 25 : 13-17 et Jérémie 52 : 17-23). L'Arche d'Alliance n'est pas mentionnée par ces textes, elle ne connaît pas le chemin de l'exil, elle disparaît avant la destruction du Sanctuaire, avant la catastrophe prédicta dans la vision des prophètes. Son absence est discutée par les commentaires, des hypothèses sont envisagées. Toujours est-il qu'elle ne se trouve pas dans le Second Temple, celui du Retour. Le Saint des Saints y est vide. Et cependant, le culte s'y célèbre, la Présence Divine s'y maintient, le peuple Juif continue le cheminement de son histoire. Jérémie (3 : 14-19), avant même que ne soit consommé le drame, voit dans le retour à Sion, la Rédemption inéluctable où l'Arche est remplacée par l'Union renouvelée entre Dieu et son peuple, sur la terre promise.

L'Absence est devenue le Témoignage. Mieux que tout discours, homélie ou sermon, elle incarne la Transcendance en même temps que l'Immanence Divine. L'Arche a été le Signe de la Rencontre entre Dieu et l'homme. En disparaissant, elle prouve à

2. M. Simon, *Verus Israël : Études sur les relations entre Chrétiens et Juifs dans l'Empire Romain (135-425)*, Paris, 1964. Idem, « Retour du Christ et reconstruction du Temple dans la pensée chrétienne primitive », *Recherches d'Histoire Judéo-Chrétienne*, Paris, 1969, p.9-19. J. G. Gager, *The Origins of Anti-Semitism*, Oxford, 1983. D. Rokeah, *Jews, Pagans and Christians in Conflict*, Jerusalem-Leiden, 1992.

l'évidence que la matérialisation de cette rencontre est superflue. Celle-ci³ peut, dès lors, s'accomplir sans support : le Témoignage de la Présence Divine, l'évidence de la Rencontre, est dans cette même Absence.

C'est autour de ces deux notions, celle du Témoignage et celle de l'Absence, que se construit alors la formule visuelle des objets du Sanctuaire. La division chronologique des deux volumes de cette étude peut sembler arbitraire. Elle ne l'est pas : elle veut tenter de donner un cadre temporel au développement du thème dans l'iconographie chrétienne et juive. Ou bien, plutôt, juive et chrétienne. L'antériorité de l'art juif par rapport aux premières images chrétiennes est aujourd'hui une donnée qu'on ne peut plus ignorer⁴. Et l'iconographie du Sanctuaire a été un des éléments essentiels de l'art juif. Dès ses premiers balbutiements, les objets du culte apparaissent sur des monnaies : *menorah*, table des pains, durant les derniers stades de la dynastie hasmonéenne, bassin de purification (*Kyior*) pour les pièces de la première révolte contre les Romains⁵. L'Arche figure sur les Tétradrachmes de Bar Kochba⁶ ; la *menorah*, au contraire, en est absente, souillée sans doute, aux yeux des combattants, par sa présence, symbole de la défaite, sur l'arc de Titus à Rome⁷. Les fresques de

3. A. J. Heschel, *Man is not alone. A Philosophy of Religion*, New York 1951, rééd. 1995. Idem, *God in Search of Man*, Philadelphie, 1956, rééd. 1997. A. Neher, *L'Essence du Prophétisme*, Paris, 1955 rééd. 1995, sous le titre *Prophètes et Prophéties*. H. M. Orlinsky, « The Biblical Concept of the Land of Israel : Cornerstone of the Covenant between God and Israël », *EJ*, 18, 1985, p. 43-55.

4. C. Roth, « Jewish Antecedents of Christian Art », *JWCI*, XVI, 1953, p. 24-44. A. Grabar, « Recherches sur les sources juives de l'iconographie paléochrétienne », *Cahiers Archéologiques* XI, 1960, p. 41-72 ; XII, 1962, p. 115-152. K. Weitzmann, « Die Illustration der Septuaginta », *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* 3/4, 1952-53, p. 96-120. Idem, « Zur Frage des Einflusses jüdischer Bilderquellen auf die Illustration des Alten Testaments », *Mullus, Festschrift für Th. Klauser*, JAC, 1, 1964, p. 401-415. Pour une bibliographie complète, voir plus loin, chap. 1, note 62 et chap. 2 note 8. Et G. Sed-Rajna, *L'Art Juif*, Paris 1995, qui résume l'état de la question, p. 126 -128 : « Les peintres (de Doura-Europos) durent nécessairement disposer de modèles dont ils empruntèrent les formules et à partir desquels ils sélectionnèrent les épisodes... L'existence de tels modèles relève du domaine des conjectures et des hypothèses. Toutefois, il existe un argument irrécusable en faveur de cette supposition... Certaines formules iconographiques, attestées pour la première fois dans la synagogue de Doura, seront reprises tant dans l'art juif que dans l'art chrétien... avec les modifications nécessitées par... une nouvelle optique théologique à mettre en valeur... Les peintures de la synagogue ne pouvaient elles-mêmes susciter aucun dérivé : les cinq ou six ans pendant lesquels ces peintures furent visibles sont tout à fait insuffisants pour que cette iconographie bénéficie d'une diffusion ou exerce une influence. Si l'iconographie utilisée à Doura est attestée dans d'autres œuvres d'art, les sources de ces dernières ne sont pas les peintures de la synagogue, mais des modèles analogues à ceux qui servirent à leur élaboration... Ces modèles provenaient de milieux juifs. Au début du III^e siècle, l'art chrétien n'en était qu'à ses premiers balbutiements... On peut légitimement supposer des modèles empruntés à l'art juif, lequel, à cette époque — la synagogue le prouve — était en pleine maturité. »

5. B. Kanael, « The beginning of Macabean coinage », *IEJ*, 1950-51, p. 179-194. N. Kadman, *The Coins of the Jewish War of 66-73 C.E.* Tel-Aviv, Jérusalem, 1960.

6. Y. Meshorer, *Coinage of the Ancient World*, Jérusalem 1979. L. Mildenberg, *The Coinage of the Bar Kokhba War*, Aarau, 1984. Y. Meshorer, *A Treasury of Jewish Coins : From the Persian Period to Bar Kochba*, Jérusalem, 1997 (hébreu).

7. W. Knight, *The Arch of Titus and the Spoils of the Temple*, Londres 1967. B. Narkiss, « A Scheme of the Sanctuary at the time of Herod the Great », *Journal of Jewish Art*, I, 1974, p. 6-15. A. Negev, « The Chronology of the seven-branched Menorah », *EJ*, 8, 1967, p. 193-210. D. Sperber, « The History of the Menorah », *Journal of Jewish Studies*, XVI, 3-4, 1965, p. 135-159. L. Yarden, *The Spoils of Jerusalem on the Arch of Titus. A Re-investigation*. Stockholm, 1991. Et plus loin, p. 26 n. 52, p. 64 n. 18, p. 99 n. 4.

Doura-Europos⁸ consacrent à l'Arche et aux images du Sanctuaire une place centrale. L'art juif se crée pour et par ces figurations, c'est par elles que l'image, devient dans le monde juif, précédant le monde chrétien, « *vocabule visuel* ».

Le deuxième volet de l'étude des objets du Sanctuaire est centré sur l'art de Byzance. C'est dans l'art paléochrétien puis dans celui de Byzance que l'on trouve l'écho et la répercussion des premiers thèmes de l'art juif. C'est là qu'il faut continuer à en tracer l'évolution au Moyen Âge. L'analyse envisagée se limite au monde byzantin après le X^e siècle, pour des raisons précises. L'iconoclasme, puis les approches du schisme qui séparera l'Église d'Orient, devenue l'Église Orthodoxe, de l'Église Catholique d'Occident, feront des deux mondes chrétiens des entités différentes et bien souvent opposées. Byzance est et restera plus proche de ses sources, plus souple aussi dans ses relations avec le monde juif. La propagation des mythes en est absente autant que la décision de « marquer » les Juifs. Les campagnes de baptême forcés se réduisent, les persécutions physiques et la chasse aux livres y sont inconnues⁹. A l'heure où l'Occident aiguise son anti-judaïsme et le traduit dans les faits et dans son art¹⁰, Byzance reprend les thèmes anciens de l'iconographie biblique et ses sources juives. Basée sur les écrits des Pères, la typologie byzantine se maintient dans les commentaires tardifs et dans la liturgie. « Ces dires ne sont pas nôtres, ils viennent des Pères », affirme Syméon de Thessalonique¹¹. A Byzance, on le sait, la fidélité à la tradition, la transmission du modèle littéraire, spirituel, artistique, sont les justifications de la foi et de son renouveau. A l'époque où la scholastique, au XI^e siècle, impose un changement de réflexion et d'orientation à la théologie latine, la théologie de Byzance reste en continuité, étroite et constante, avec les sources patristiques¹². Cette continuité même est la raison essentielle de l'importance du monde byzantin. Elle répond à la continuité spirituelle — si profondément marquée dans l'iconographie — du monde juif. C'est dans cet esprit que les objets du Sanctuaire doivent être étudiés parallèlement dans l'art juif et l'art byzantin, après le X^e siècle.

8. R. Wischnitzer, *The Messianic Theme in the Paintings of the Dura Synagogue*, Chicago, 1948. C. Kraeling, *The Excavations at Dura-Europos. Final Report VIII. The Synagogue*, New Haven, 1956. E.R. Goodenough, *Jewish Symbols in the Greco-Roman Period*, vol. IX-XI, *Symbolism in the Dura Synagogue*, New York, 1964. A. St. Clair « The Torah-Shrine at Dura-Europos : A Re-evaluation », *Jahrbuch für Antike und Christentum*, 29, 1986, p. 109-117. K. Weitzmann et H. L. Kessler, *The Frescoes of the Dura Synagogue and Christian Art*, Washington, Dumbarton Oaks, 1990, à consulter aussi pour une bibliographie exhaustive.

9. E. Revel-Neher, *The Image of the Jew in Byzantine Art*, Oxford, 1992, p. 1-42.

10. Pour des exemples dans l'art médiéval, B. Blumenkranz, *Le Juif au Miroir de l'Art Chrétien*, Paris, 1966. H. Schreckenberg, *The Jews in Christian Art*, London, 1997. Et *The Image of the Jew*, p. 100 à 107, fig. 68 à 80.

11. *De Sacramentis*, c. 41 : 184. A. R. Bornert, *Les Commentaires Byzantins de la Divine Liturgie, du VII^e au XV^e siècle*, Paris, 1966, p. 257.

12. Pour la continuité entre la théologie byzantine et les sources patristiques, voir *Les Commentaires Byzantins*, *op. cit.*, p. 36-38. I. Hausherr, « Les grands courants de la spiritualité orientale », *OPC*, 1 1935, p. 114-138. V. Lossky, *Essai sur la théologie mystique de l'Église d'Orient*, Paris, 1954. On se référera aussi au volume d'introduction de M. Harl, *La Bible d'Alexandrie*, Paris 1989. De manière générale, on consultera les études suivantes : H. de Lubac, *Histoire et Esprit. L'intelligence de l'Écriture d'après Origène*, Paris, 1950, p. 355-373. Idem, *Exégèse Médiévale. Les quatre sens de l'Écriture*, Paris 1959-64. K. J. Woolcombe, « Le sens de 'type' chez les Pères », *VS Sup. 5*, 1951, p. 84-100. M. Harl, *Origène et la fonction révélatrice du Verbe Incarné*, Paris, 1958. R.P.C. Hanson, *Allegory and Event. A Study of the Sources and Significance of Origen's Interpretation of Scripture*, Londres, 1959. N. de Lange, *Origen and the Jews*, Oxford, 1992. M. Dubois, *Rencontres avec le Judaïsme en Israël*, Jérusalem, 1983, p. 57 ff et 111 ff. H. L. Kessler « Pictures Fertile with Truth », *Studies in Pictorial Narrative*, London, 1994, p. 81 : « Ce que dit la Loi, elle le dit à ceux qui sont

A Byzance, les figurations des objets du Sanctuaire biblique n'apparaissent qu'au Ve siècle¹³. Elles sont bien plus tardives et aussi plus balbutiantes que celles de l'art juif, dont la définition est claire. Elles ne s'amplifient qu'au long du développement de l'illustration biblique byzantine où elles s'épanouiront dans le cadre des transcriptions visuelles du récit de la Bible. Et elles le feront avec l'influence de modèles juifs.

Mais, dès le Xe siècle, la situation se renverse. Si cette étude commence par envisager l'art byzantin, il faut en déterminer la logique. Aux lendemains de l'iconoclasme¹⁴ et dans la suite de ses combats, le thème du Sanctuaire et de ses objets prend une vigueur nouvelle. Limité par le Concile in Trullo¹⁵ à la seule illustration, il reçoit un sens théologique accentué. Commentaires patristiques et liturgie se mêlent, on le verra, dans cette nouvelle définition. Et à Nicée II¹⁶ comme dans l'hymne de Sainte-Sophie, au VIe siècle¹⁷, de Romain le Mélode¹⁸ aux Theotokia¹⁹, l'impact de la parole se fait sentir dans l'image, quelquefois avec un retard de quelques siècles. L'art byzantin au XIVe siècle lui donnera un essor nouveau, en l'intégrant dans des cycles mariologiques de typologie biblique. Ainsi apparaît une iconographie définitivement liée à une interprétation chrétienne et devenue indépendante, dans une mesure inconnue jusque-là, des sources juives originelles.

soumis à la Loi. Les commandements anciens ne devraient pas être imposés à ceux qui appartiennent de la Grâce. Mais nous ne devons comprendre ces choses que comme des archétypes. L'apôtre dit que la Loi est une ombre, non une véritable image des réalités. » Théodore Stoudite, *Sur les Saintes Icônes*, II, 36.

13. B. Brenk, *Die frühchristlichen Mosaiken in S. Maria Maggiore zu Rom*, Wiesbaden, 1975. K. Kogman-Appel, « Die alttestamentlichen Szenen im Langhaus von Santa Maria Maggiore und ihr Verhältnis zu jüdischen Vorlagen », *Kairos*, XXXII-III, 1991, p. 33.

14. H. G. Beck, *Kirche und theologische Literatur im byzantinischen Reich*, Munich 1959. S. Gero, *Byzantine Iconoclasm during the Reign of Constantine V*, Louvain, 1977. A. Grabar, *L'Iconoclasme Byzantin : Le Dossier Archéologique*, sec. éd. Paris 1984. P. A. Hollingsworth et A. Cutler, « Iconoclasm », Oxf. Dict. of Byz., vol. 2, p. 975-977. J. Meyendorff, *Byzantine Theology : Historical trends and Doctrinal Themes*, New York 1974. T. F. Noble « John of Damascus and the History of the Iconoclastic Controversy », *Religion, Culture and Society in the Early Middle Ages : Studies in Honor of Richard E. Sullivan*, Kalamazoo, 1987, p. 956-116. J. Gouillard « Le Synodikon de l'Orthodoxie », *Travaux et Mémoires*, 2, 1967, p. 1-313.

15. C. Mango, *The Art of the Byzantine Empire*, 312-1453 : Sources and Documents, Englewood Cliffs, 1972, p. 139-141. J. F. Haldon, *Byzantium in the Seventh Century : The Transformation of a Culture*, Cambridge, 1990. J. M. Hussey, *The Orthodox Church in the Byzantine Empire*, Oxford, 1986.

16. F. Boespflug et N. Lossky, *Nicée II, 787-1987 : Douze siècles d'images religieuses*, Paris, 1987.

17. C. Mango, *The Art of the Byzantine Empire*, p. 57-58 : « C'est Bezalel, qui sur les instructions de Moïse, érigea le tabernacle qui nous servit de modèle... (les colonnes) représentent les Tribus d'Israël qui entouraient le Tabernacle du Désert... Les dix colonnes qui supportent les Chérubins du chœur, représentent les dix Apôtres. » *Hymne de la cathédrale Sainte-Sophie d'Édesse*. A. Dupont-Sommer, CA, II, 1947, p. 29-39.

18. J. Grosdidier de Matons, *Romanos le Mélode et les origines de la poésie religieuse à Byzance*, Paris, 1977.

19. Voir plus loin chap. 1 notes 98, 156, 157. Et aussi J. Mateos, *Le Typicon de la Grande Église*, Rome 1963, t. II, p. 55-111-143-187. « Tu ornas Aaron des rites sacrés de la Loi », synaxe du dimanche de la première semaine de Carême, ps. 52, tropaire. « Réjouis-toi, pleine de grâce... plus sainte que les Chérubins », liturgie du samedi de la cinquième semaine de Carême, tropaire. Les mêmes expressions se retrouvent le lundi de la deuxième semaine après Pâques, le jour de la Mémoire de la Théotokos et dans la synaxe de la Théotokos, le samedi après la Pentecôte. A l'orthros de l'anniversaire de la dédicace d'une église « tu as aussi produit ici-bas la beauté du saint tabernacle de ta gloire... la Théotokos ». On lira également le texte de Jean Damascène, placé en exergue, avant les « Hypothèses interprétatives dans l'art byzantin », au chap. 3 : « Une image est le présage d'un événement encore à venir, caché dans les énigmes et l'ombre. Par exemple, l'arche de l'alliance est une image de la Vierge Sainte et Théotokos, de la même manière que le bâton d'Aaron et le vase de manne. » *Sur les Divines Images*, I, 12-13.

L'art juif qui était à l'origine du thème, qui se créait pour lui et à cause de lui, se trouve, au contraire, au début du XI^e siècle, en état de dormance. L'Islam conquérant qui ne connaît pas de thèmes figurés dans ses édifices religieux²⁰, puis la bataille autour des images byzantines, font taire l'expression artistique juive. Provoqué, jusque dans ses fondements, par l'argumentation iconoclaste qui agite les textes bibliques en guise de porte-drapeau²¹, le monde juif sombre dans la stricte abstinence, puis dans la totale abstention.

Les déplacements de la Terre d'Israël vers le continent européen, les persécutions des communautés juives dispersées, chassées, décimées²², font le reste. L'art juif ne se « ranime » qu'au XIII^e siècle, ou du moins, on n'en connaît de témoins qu'au cœur de ce Moyen Âge Occidental qui s'attache avec tant d'insistance — et tant de succès — à effacer le « témoignage » juif trop pesant. L'iconographie juive du Sanctuaire, si elle est tardive, restera cependant un élément singulier de continuité dans le message et la formule visuelle, le reflet essentiel d'un monde artistique disparu et de son importance.

Si l'inversion des zones d'analyse se justifie, si la division chronologique s'appuie sur l'histoire, il reste à élucider l'imbrication des thèmes, les zones d'influence et surtout le langage théologique des œuvres, dans le cadre d'une polémique visuelle dont les accents seront de plus en plus prononcés.

20. S. Vryonis, *Islam and Cultural Changes in the Middle Ages*, Wiesbaden, 1975. R. Ettinghausen et O. Grabar, *The Art and Architecture of Islam, 650-1250*, New Haven, 1987.

21. Voir plus haut, n. 14. E. Kitzinger, « The Cult of Images before Iconoclasm », *DOP* 8, 1954, p. 83-150. C. von Schönborn, « Les icônes qui ne sont pas faites de main d'homme », *Image et Signification, Rencontres de l'École du Louvre*, Paris 1983. G. Ladner « The Concept of the Image in the Greek Fathers and the Byzantine Iconoclastic Controversy », *DOP* 7, 1953, p. 8-32. H. L. Kessler, « Medieval Art as Argument », *Iconography at the Crossroads*, éd. B. Cassidy, Princeton, 1993, p. 59-70.

22. S. Grayzel, *The Church and the Jews in the XIIIth cent.*, Philadelphie, 1933, rééd. 1966, 1989. S. W. Baron *A Social and Religious History of the Jews*, Philadelphie, 1965-1969. M. Ben Sasson éd., *Culture and Society in Medieval Jewry*, Jérusalem, 1989.

CHAPITRE I

LE PARCOURS ICONOGRAPHIQUE : BYZANCE

1) Les manuscrits

— *La Topographie Chrétienne.*

L'illustration biblique Byzantine recèle de nombreux exemples du thème du Sanctuaire et de ses objets. Les *Sacra Parallelæ*¹, le Psautier du mont Athos Pantocrator 61², le Rouleau de Josué³ et la Topographie Chrétienne⁴, dans la version du Vat. gr. 699, sont tous antérieurs au XI^e siècle.

C'est par cette Topographie Chrétienne, son auteur, l'iconographie de ses manuscrits plus tardifs et leur influence qu'il convient de reprendre ici la chaîne des représentations.

L'immense travail consacré depuis 1968 à la Topographie Chrétienne par W. Wolska-Conus⁵ a permis de révéler à la fois la théorie, l'auteur — peut-être

1. Paris BN. gr. 923. K. Weitzmann, *The miniatures of the Sacra Parallelæ, Parisinus Graecus 923*, Princeton, 1979. E. Revel-Neher, « Un manuscrit conservé de l'époque iconoclaste ? Problèmes iconographiques dans les Sacra Parallelæ », *Actes du Congrès International d'Histoire de l'art*, Strasbourg 1989, p. 2-13.

2. S. Dufrenne, « Une illustration 'historique' inconnue du Psautier du mont Athos, Pantocrator, n° 61 », *Cahiers Archéologiques*, XV, 1965, p. 83-95. Voir aussi K. Corrigan, *Visual Polemics in the Ninth-Century Byzantine Psalters*, Cambridge 1992.

3. Rome Bib. Vat. Palat. gr. 431. K. Weitzmann, *The Joshua Roll, A work of the Macedonian Renaissance*, Princeton, 1948. O. Mazal, *Josue-Rolle : Vollständige Faksimile-Ausgabe im Originalformat des Codex Vaticanus Palatinus Graecus 431 der Biblioteca Apostolica Vaticana. Codices e Vaticanis Selecti* 43, Graz, 1984.

4. *Le Signe*, pour chacune de ces œuvres, respectivement p. 149-163, 175-178, 172-175, 178-187.

5. W. Wolska-Conus, *Recherches sur la Topographie Chrétienne de Cosmas Indicopleustes. Théologie et Science au VI^e siècle*. Paris, 1962. W. Wolska-Conus, *Cosmas Indicopleustes. Topographie Chrétienne*, Paris, 1968-1973. Idem, « Stéphanos d'Athènes et Stéphanos d'Alexandrie. Essai d'identification et de biographie », *REB* 47 (1989), p. 12-32. Idem, « La Topographie Chrétienne de Cosmas Indicopleustes : Hypothèses sur quelques thèmes de son illustration », *REB* 48 (1990), p. 155-191. K. Weitzmann et G. Galavaris, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai : The Illuminated Greek Manuscripts*, vol. 1, *From the Ninth to the Twelfth Century*, Princeton, 1990, p. 52 ff. H. L. Kessler, « Through the Temple Veil : The Holy Image in Judaism and Christianity », *Kairos*, N.F. 32/33, 1990-1991, p. 53-77. Idem, « Gazing at the Future : The Parousia Miniature in Vatican gr. 699 », *Byzantine East, Latin West. Art Historical Studies in Honor of K. Weitzmann*, Princeton, 1995. E. Revel-Neher, « Some remarks on the Iconographical Sources of the Christian Topography of Cosmas Indicopleustes », *Kairos*, N.F. 32/33, 1990-1991, p. 78-97. Idem, « On the

jusqu'à son identité⁶ — et les différentes versions de l'œuvre écrite et illustrée⁷.

Le manuscrit originel de la Topographie a été écrit au VI^e siècle, sans doute un peu avant 553 et le Concile qui condamne le Nestorianisme, mais il n'est pas conservé. Les exemplaires enluminés sont plus tardifs, ils datent des IX^e⁸ et XI^e siècles. Le manuscrit a été écrit, non copié d'un texte biblique dans une version des Septante, mais composé comme œuvre originale de cosmographie qui traite de thèmes théologiques dont l'origine se trouve dans la narration biblique. L'auteur se sert de ces thèmes comme matériel démonstratif de sa propre théorie de l'Univers.

Le nom de Cosmas Indicopleustes n'apparaît qu'au XI^e siècle dans les premiers fragments reproduits de son œuvre, et il est sans doute « fabriqué » à partir de l'idée erronée que l'auteur de la Topographie avait fait le voyage des Indes. L'auteur lui-même signe, simplement, « un chrétien ». Il se pose ainsi face à son opposant principal dans la polémique de sa théorie cosmologique, le « faux chrétien », adepte de la théologie monophysite et de la cosmologie sphérique.

De ce Cosmas, ou plutôt ce Constantin d'Antioche, on sait très peu. Savant et théologien, il est proche de la philosophie juive et, sans doute, du monde juif contemporain. Philon d'Alexandrie, Flavius Josèphe et, plus largement, le matériel midrasique qui constitue l'arrière-fond de ses thèmes bibliques, lui sont évidemment connus. Il est difficile de préciser s'il s'agit d'une connaissance directe ou bien d'une situation due au fait de la conservation des textes de Philon et de Flavius Josèphe par l'Église⁹. Cosmas-Constantin semble avoir été un marchand, peut-être importateur d'épices, en tout cas un voyageur. S'il n'a pas été aux Indes, il a bien connu la Palestine et la presqu'île du mont Sinaï. Il a été profondément influencé par son maître Mar Aba, qui, de son propre aveu, lui a appris tout ce qu'il sait¹⁰.

Son œuvre se compose de dix livres, d'un prologue, d'une table des matières¹¹ — où il donne lui-même le titre de son livre « Une Topographie Chrétienne pour tout l'Univers » — et d'un plan général de son étude¹² qu'il appelle « Exposition du sujet ».

Hypothetical Models of the Byzantine iconography of the Ark of the Covenant », *Byzantine East, Latin West. Art Historical Studies in Honor of K. Weitzmann*, Princeton, 1995, p. 405-414.

6. W. Wolska-Conus identifie l'auteur de la Topographie comme Constantin d'Antioche, voir *REB* 47, p. 28-30.

7. Wolska-Conus, *Cosmas. Stemma*, t. 1, p. 86. Pour elle, l'original de la Topographie aurait été composé entre 547 et 549 à Alexandrie. Une « copie révisée », où des notes marginales ont été introduites dans le texte, a été exécutée peu de temps après. Vers 553, une « copie remaniée » est caractérisée par l'abandon de l'ordre de la Septante pour celui de l'original hébreu, dans le catalogue des prophètes. C'est dans cette version que sont ajoutés la fin du livre X et les livres XI et XII.

8. Pour le Vat. gr. 699. Les manuscrits Sin. Gr. 1186 et Laur. Plut. IX. 28 sont tous deux du XI^e siècle.

9. E. R. Goodenough, *An Introduction to Philo Judaeus*, Oxford, 1962. H. Schreckenberg, *Die Flavius-Josephus Tradition in Antike und Mittelalter*, Leiden 1972. P. Bilde, *Flavius Josephus between Jerusalem and Rome. His life, his works and their importance*, Sheffield, 1988. D. Flusser, *Judaism and the Origins of Christianity*, Jérusalem, 1988. H. Schreckenberg & K. Schubert, *Jewish Historiography and Iconography in Early and Medieval Christianity*, Amsterdam-Minneapolis, 1992.

10. Livre II, 2. Il l'appelle de son nom grec, Patrikios. Celui-ci était katholikos de l'Église perse entre 540 et 552. « Cosmas » l'a connu à Alexandrie.

11. Au contraire du Vaticanus qui commence par la Table des Matières et continue avec l'Exposition du Sujet, le Sinaiticus débute par le Prologue que suivent la Table des Matières et l'Exposition du Sujet. Une Prière introduit le Laurentianus, suivi d'un premier Prologue et d'un second Prologue, alors que manquent la Table des Matières et l'Exposition du Sujet.

12. *Exposition du Sujet*, 4-6. Wolska-Conus, *Cosmas*, t. 1, p. 264-267. « Il existe des chrétiens d'apparence qui, sans tenir compte de la divine Écriture qu'ils dédaignent et méprisent à la manière des philo-

Il explique et résume sa théorie en trois paragraphes qui sont la quintessence de son œuvre¹³ et qui se basent sur deux thèmes centraux, le thème cosmologique et le thème prophétique. Le premier affirme que la construction du Tabernacle est une réplique du schéma de l'Univers. Le second considère les deux espaces du Tabernacle comme l'écho de la division de l'Univers en deux sphères, deux degrés dans la hiérarchie établie par le Créateur.

« (Notre exposé est fondé) sur la révélation et l'ordre de Dieu, démiurge de l'univers, j'entends sur le tabernacle construit par Moïse que le Nouveau Testament s'accorde à qualifier de copie de l'univers ; en le partageant au moyen du voile, Moïse a fait, d'un seul deux tabernacles, de même que Dieu, dès l'origine, avait partagé au moyen du firmament l'espace unique, allant de la terre au ciel, en deux espaces ; dans le tabernacle il y a un tabernacle extérieur et un tabernacle intérieur ; dans l'univers, il y a un espace inférieur et un espace supérieur ; l'espace inférieur est ce monde-ci, l'espace supérieur, le monde à venir où le Seigneur Christ selon la chair, ressuscité d'entre les morts, est entré le premier de tous et où les justes entreront plus tard à leur tour.

D'Adam à Moïse, de Moïse à Jean et, à partir de Jean, tous les apôtres et évangélistes se sont prononcés d'un accord unanime, en paroles et en figures, au sujet de ces deux conditions ; aucun parmi eux n'a élevé une voix discordante pour avancer qu'il y a eu une condition antérieure à la condition présente ou qu'il y aura une troisième condition après la deuxième ; bien au contraire, tous, comme inspirés par l'unique Esprit divin ont affirmé qu'il n'existe que ces deux seules conditions.

Voilà pourquoi, mettant notre confiance dans l'Écriture véritablement divine, nous avons dessiné les formes de l'univers entier et ces lieux fameux à travers lesquels on verra les Israélites poursuivre leur exode, la montagne où ils ont reçu la Loi écrite et ont été initiés à la pratique de l'écriture, les dessins du tabernacle et de l'établissement des Juifs dans la Terre promise, jusqu'à l'avènement de celui qui, attendu comme devant sortir d'eux et annoncé à l'avance par tous les patriarches et les prophètes, est venu leur révéler la deuxième et future condition ; cette condition, une fois venue, il l'a révélée à nous tous en

sophes du dehors, supposent que la forme du ciel est sphérique, induits en erreur par les éclipses du soleil et de la lune. J'ai donc disposé toute la matière de l'ouvrage de façon appropriée en cinq livres. Tout d'abord, à l'intention desdits chrétiens égarés a été composé le livre I pour démontrer qu'il est impossible à quiconque à la volonté d'être chrétien de se laisser dévoyer par l'erreur spacieuse des gens du dehors, alors que la divine Écriture propose d'autres théories. En effet, si l'on voulait scruter à fond les théories païennes on ne trouverait que des fictions et des sophismes fabuleux, absolument impossibles. Puis (pour répondre) à la question du chrétien qui va nécessairement demander : ces erreurs une fois extirpées, quelles sont les vraies théories qu'on doit leur substituer ? a été écrit le livre II qui expose les théories chrétiennes à partir de la divine Écriture, fait connaître la forme de l'univers et (montre) que quelques-uns parmi les gens du dehors autrefois ont été de la même opinion. Ensuite, à supposer que quelqu'un objectât, perplexe : D'où sait-on que Moïse et les prophètes sont dignes de foi, qu'ils n'ont pas parlé de leur chef, mais inspirés par la révélation divine et que mis à l'épreuve dans leurs œuvres et dans les faits, les écrivains de l'Ancien aussi bien que du Nouveau Testament ont proclamé les choses telle qu'ils les ont vues à l'avance (par révélation) ; (ce livre explique) de plus quelle est l'utilité des formes de l'univers, et d'où a pris son principe et son origine l'hypothèse de la sphère. Ensuite, encore une fois, à l'intention des gens qui désirent s'instruire visuellement au sujet des formes (de l'univers), a été composé le livre IV, récapitulation concise, avec illustration, des théories exposées précédemment, avec aussi une réfutation de la sphère et des antipodes. Enfin, à l'usage de celui qui cherche à se renseigner sur les théories chrétiennes a été composé le livre V : il fait connaître que ce n'est pas sur des fictions de notre propre cru, ni sur des fables d'invention récente que nous fondons notre exposé et notre illustration, mais sur la révélation et sur l'ordre de Dieu, démiurge de l'univers, car nous avons médité sur l'image de l'ensemble de l'univers, j'entends sur le Tabernacle construit par Moïse que le Nouveau Testament s'accorde à qualifier de copie de l'univers... »

13. On peut comparer cette introduction avec les courts développements qu'il présente dans les livres et dans lesquels il introduit ses dessins.

sa propre personne, entrant dans le tabernacle intérieur, le céleste espace d'en haut, dans lequel il conviera les justes à sa deuxième venue... »

Il importe de constater que l'auteur emploie le terme « nous avons dessiné », exprimant ainsi clairement son intention d'intégrer les dessins à sa démonstration. Cette illustration de sa théorie est, à notre avis, non seulement annoncée par lui, mais sans doute conçue et réalisée par l'auteur lui-même. Il n'est pas impossible d'admettre que la rédaction de ses autres traités de géographie¹⁴ et d'astronomie lui ait donné l'expérience nécessaire pour ajouter lui-même les dessins dans ses livres. Dans ses œuvres, il oppose souvent « ce qui est écrit » à « ce qui est dessiné », affirmant que l'un comme l'autre doivent servir à « démontrer » la vérité en réfutant les erreurs¹⁵.

Les trois manuscrits conservés ont été analysés par Wolska-Conus. Le groupe *Sinaiticus-Laurenzianus*¹⁶ est basé sur des affinités textuelles et iconographiques qui le différencient ainsi du manuscrit du Vatican¹⁷. Les manuscrits sont copiés d'un modèle textuel, sans doute déjà remanié par rapport à l'original¹⁸. Le *Sinaiticus* est probablement le manuscrit le plus proche d'éventuelles sources juives¹⁹. Il comporte un changement dans l'ordre des livres prophétiques, revenant de la Septante à l'original hébreu.

Les représentations du Sanctuaire, du Tabernacle, de l'Arche d'Alliance, de la *menorah*, de la table des pains ainsi que celles du « symbole de l'Univers » sont réparties dans les discussions ou digressions des livres IV et V.

Le Livre IV est introduit par un titre-résumé : « Récapitulation concise, avec illustration, des formes de l'univers d'après la divine Écriture, et réfutation de la sphère ». Le paragraphe 2 présente le symbole de L'Univers sous le texte suivant :

« Il y a également rattaché à mi-hauteur au premier ciel, le firmament sur le dos duquel les eaux sont rassemblées, suivant la même divine Écriture. Sa position et sa forme sont telles que voici. »

Au folio 65 du *Sinaiticus* (Fig. 1) et au folio 90 du *Laurenzianus*, le dessin est identique. L'Univers est un carré sommé d'un toit semi-sphérique présenté en une formule frontale et à plat. C'est pour l'auteur, l'élévation occidentale et orientale de l'Univers, telle une boîte voûtée. Bien que le paragraphe 3 du même livre traite de l'élévation sud et nord, aucune miniature ne l'illustre²⁰. Au folio 69 du Sin. (Fig. 2) dans l'élévation de la Terre, le même schéma est reproduit, auquel s'ajoutent des mers, des montagnes et le cours du soleil et de la lune décrivant le cycle des nuits et des jours. La représentation est tout entière enfermée dans un cube, dessiné en perspective vers la droite. Un

14. Cosmas-Constantin a écrit une étude de géographie dont il donne le plan dans le prologue de la *Topographie*, un livre sur le mouvement des étoiles et un commentaire sur le *Cantique des Cantiques* (VIII, 3). Aucune de ces œuvres n'a été conservée.

15. Livre V, 248 ; VI, 33-34 ; et aussi, Wolska-Conus, *Cosmas*, t. 1, p. 124-127.

16. Le manuscrit Sin. gr. 1186, a été copié au XI^e siècle, peut-être en Cappadoce. Celui de Florence, *Lauf.* Plut. IX, 28, a été copié au XI^e siècle, sans doute au mont Athos.

17. Wolska-Conus, *Cosmas*, t. 1 p. 53-58 et 62-86.

18. Wolska-Conus, *Cosmas*, t. 1, *Stemma* p. 86.

19. Voir E. Revet-Neher, « Some remarks on the Iconographical Sources of the Christian Topography of Cosmas Indicopleustes », *Kairos*, XXXII-XXXIII, 1990-1991, p. 78-97, où la question a déjà été envisagée.

20. Mais, au folio 39 du *Vaticanus*, la boîte, divisée en deux sur sa hauteur, laisse voir deux côtés ; dans la voûte en berceau qui la coiffe se trouve un médaillon du Pantocrator.

couvercle coiffe le tout, de forme semi-circulaire. Sur le fond de la voûte, quadrillée de croisillons, se détache un médaillon du Pantocrator. C'est en fait, le développement, en tentative de perspective, du dessin plat de la miniature du folio 65. L'auteur de la Topographie reprend ce schéma général, avec plus ou moins de clarté dans les miniatures qui illustrent les détails de l'Univers. Celles-ci ne concernent pas la discussion engagée ici.

Mais c'est toujours la même formule qui, dans la Topographie, traduit en termes visuels, aussi bien le Tabernacle fermé et couvert des pérégrinations dans le désert, que l'Arche d'Alliance²¹ qui s'y trouvait, déposée dans le Saint des Saints.

Dès le début du paragraphe 25 du livre V, dans une série de digressions, le thème du Tabernacle est traité dans la lumière de l'interprétation de « l'Apôtre ». Le neuvième chapitre de l'Épître aux Hébreux est la base du système typologique de Cosmas-Constantin :

« Il faut signaler ici encore une fois que l'Apôtre dit 'tabernacle assemblé par Dieu' pour le tabernacle véritable, c'est-à-dire pour le ciel. Encore une digression. Il qualifie de 'non fait de main d'homme' et de 'parfait', ce tabernacle, c'est-à-dire le ciel, parce qu'il a été fait par Dieu ; en effet, il qualifie de 'fait de main d'homme' le tabernacle aménagé par Moïse. Encore une digression. C'est par opposition au tabernacle aménagé par Moïse que Paul qualifie l'autre de 'véritable', car il subsiste pour toujours, tandis que le tabernacle de Moïse est destructible... C'est ici que Moïse, après avoir été honoré sur la montagne de ces terribles visions, reçoit de Dieu l'ordre de construire le tabernacle selon le modèle qu'il a vu sur la montagne et qui était la figure de l'univers entier. 'Regarde, dit Dieu, tu feras tout suivant le modèle qui t'a été montré sur la montagne'²². Étant donné qu'il lui avait été révélé comment Dieu avait créé le ciel et la terre, comment le deuxième jour, il avait formé au milieu le firmament et fait d'un seul espace deux espaces, Moïse, (procédant) de même, construisit le tabernacle d'après le modèle qu'il avait vu et plaça au milieu un voile : le divariant, il fit d'un tabernacle unique deux tabernacles, l'extérieur et l'intérieur. L'Apôtre a nommé le premier 'figure' de ce monde-ci, s'exprimant ainsi : 'La première Alliance elle aussi, avait des institutions cultuelles, ainsi qu'un sanctuaire de ce monde-ci ; un tabernacle, en effet, avait été dressé, le premier tabernacle, dans lequel étaient le chandelier, la table et les pains de proposition et qu'on appelle Saint'²³ ce qui veut dire qu'il est la figure de ce monde, dans lequel se trouvent la terre, les fruits et les luminaires ». Puis, expliquant aussi le deuxième tabernacle, Paul dit ce qui suit : 'Le Christ survenu comme grand prêtre des biens à venir, traversant le tabernacle plus grand et plus parfait qui n'est pas fait de main d'homme, c'est-à-dire qui n'est pas de cette création, entra une fois pour toutes dans le sanctuaire, non pas avec le sang de bœufs et de jeunes taureaux, mais avec son propre sang, ayant acquis une rédemption éternelle'²⁴... Il dit encore 'La loi n'avait, en effet, qu'une ombre des biens à venir'²⁵ ; comme dans une esquisse, elle présagerait par le tabernacle intérieur l'ascension du Seigneur Christ selon la chair et l'entrée (au ciel) des hommes justes... Et, faisant comprendre une fois de plus que c'est à l'intérieur du ciel que réside le Christ, Paul ajoute : 'Dieu l'a exposé, instrument de propitiation par son propre sang'²⁶, car le Propitiatoire était placé, lui aussi, à l'intérieur du deuxième tabernacle. »

21. Un des problèmes essentiels de l'interprétation de l'iconographie de la Topographie est, en effet, la confusion apparente entre les schémas du Tabernacle et du Temple. Wosika-Conus, *Cosmas*, t. 1 p. 60 et 88-90.

22. Exode 25 : 40.

23. Hébreux 9, 1-2.

24. Hébreux 9, 11-12.

25. Hébreux 10, 1.

26. Romains 3, 25.

Après avoir donné, au début du paragraphe 30, les précisions et l'annonce du dessin du « tabernacle découvert »²⁷, l'auteur commence, dès le paragraphe 33, la description des objets du sanctuaire. Dans l'ordre qui correspond à la hiérarchie du Tabernacle, de l'entrée dans la direction du Saint des Saints à l'Ouest, il présente d'abord le chandelier, puis la table. Au-delà du « voile » (le *paro'het* de la Bible), il commence, au paragraphe 36, la discussion de l'Arche.

A cause de la proximité de son schéma et de celui de la forme de l'univers, thème originel de la Topographie, il faut commencer par l'Arche la description de la vision formelle des objets du Tabernacle. Dans le livre V, paragraphe 36, l'Arche « recouverte du voile et invisible à qui que ce fût » est présentée comme un prototype christologique. Si c'était « à l'intérieur du ciel que réside le Christ »²⁸, la miniature de la forme de l'Univers montrait un médaillon du Pantocrator dans la voûte du ciel, traduisant ainsi dans le dessin le symbolisme christologique. Cosmas-Constantin appelle l'Arche « Arche du Propitiatoire » *κιβωτος του ιλαστριου*, se servant du terme de la Septante²⁹. Le *kapporet* hébreu est la partie supérieure de l'Arche, une sorte de couvercle sur lequel sont placés les chérubins³⁰.

« Dans l'espace intérieur se trouvait l'Arche du Propitiatoire, recouverte du voile et invisible à qui que ce fût. Le Propitiatoire était la figure du Seigneur Christ selon la chair, ainsi que le dit l'Apôtre : 'Dieu l'a exposé, instrument de propitiation par son propre sang'. D'ailleurs, le grand prêtre, lui aussi, était la figure du Seigneur Christ. De même que le grand prêtre, dit l'Apôtre, entre, une fois l'an, dans le tabernacle intérieur, de même le Christ 'entra une fois pour toutes dans le sanctuaire, ayant acquis une rédemption éternelle'. Je me souviens de l'avoir dit maintes fois. Voici le dessin de l'Arche du Propitiatoire. »

Le folio 82 du Sin. (Fig. 3) conserve une miniature de l'Arche immédiatement sous le texte³¹, introduite par une courte phrase : « Voici le dessin de l'Arche du Propitiatoire ». Les légendes en confirment l'identification : « L'Arche du Témoignage », « chérubins », « Propitiatoire », des deux côté extérieurs des ailes et « Zacharie » et « Abia »³². L'Arche est une armoire plate, présentée dans son aspect frontal, sans trace de perspective, et sommée d'un toit semi-circulaire³³. Elle se présente exactement comme le symbole de l'Univers du Livre IV, dont pour l'auteur de la Topographie, le Tabernacle divisé en deux est la réplique exacte. Cependant, le dessin du Tabernacle qui se trouve au Livre V, 22 et qui suit, depuis le paragraphe 20, le développement de la théorie cosmologique (« le tabernacle qui était la réplique de ce qu'il avait vu sur la montagne, j'entends l'image de l'univers entier »), ce dessin est différent. Le Sin. fol. 77 v (Fig. 4), comme d'ailleurs les autres manuscrits, décrit l'élévation de l'angle sud-ouest combinée avec le dessin des objets placés dans les deux compartiments qui repré-

27. Par ce terme, l'auteur entend le parvis, ses colonnes et ses tentures.

28. *Topographie*, Livre V, 29.

29. *Septuaginta*, éd. A. Rahlfis, Stuttgart, 1945 : Exode 25 : 10.

30. Exode 37, 7-9. C'est de dessus le *kapporet* que Dieu parlait à Moïse. Nombres 7 : 89. *Le Signe*, p. 24-25.

31. Le feuillet a disparu dans le manuscrit du Vatican.

32. A propos de l'interprétation de ces noms, leur lien avec le récit qui concerne Jean-Baptiste ainsi que de la digression qui suit dans le texte de la Topographie, voir Wolska-Conus, V, 36-37, p. 62-68.

33. Les deux personnages y appuient une main et les chérubins se dressent au-dessus du sommet. Pour d'autres détails signifiants de ces miniatures, E. Revel-Neher, *The Image of the Jew*, p. 62-63.

sentent le Saint et le Saint des Saints. Le Tabernacle n'est pas couvert et les objets, Arche et table, sont des rectangles posés à plat sur le fond. Le plan, exact, ne s'accorde cependant pas avec le symbolisme cosmique annoncé. Seule la division en deux espaces est dessinée, la voûte supérieure est absente. La miniature ajoute d'autres objets à ceux qui étaient représentés dans le Vatican. Le Sinaiticus dessine l'Arche seule dans un compartiment, et la table dans l'autre ; avec elle, le chandelier, petit et d'où s'élèvent des flammèches venant d'un seul pied central est accompagné, sur une même ligne, par le bâton, le vase de manne, les tables de la loi et le serpent d'airain. Le Laurentianus a deux miniatures différentes ; au folio 225, la table est seule dans le compartiment de gauche et celui de droite, qui occupe les deux tiers de la miniature, contient le bâton fleuri, le vase, les tables et le serpent d'airain. Le folio 107 du même manuscrit, qui précède celui-ci, est fidèle au schéma du Sin., comme il est habituel dans le reste du manuscrit³⁴.

Ce n'est que plus loin, au paragraphe 55 du même livre, que l'auteur, cherchant à expliquer « la manière qu'ils établissaient journellement leur camp dans le désert » dessine le tabernacle intérieur (*Ohel Moed*) entouré des tribus et des lévites ainsi que de Moïse et Aaron. Au folio 86 v du Sin. (Fig. 5), mais sans légendes, le Tabernacle intérieur est une armoire frontale au sommet semi-circulaire, formellement identique au schéma de l'Arche³⁵.

Au folio 89 (Fig. 6) qui illustre le paragraphe 65, la « traversée du Jourdain » où Josué et les lévites sont identifiés par des légendes, l'Arche portée sur leurs épaules se trouve juste au-dessus du fleuve³⁶. Comme une armoire, elle est posée sur des pieds et des barres sont passées dans des anneaux aux quatre coins de sa face. Ce dessin, impossible à admettre comme un schéma réaliste, permet cependant à l'artiste de concentrer tous les détails sur la face de l'Arche, les rendant ainsi plus apparents.

Le Sinaiticus réunit en une seule formule — dans la copie remaniée, suivant l'expression de Wolska — le Tabernacle recouvert ou Tabernacle intérieur, et l'Arche d'Alliance elle-même. C'est une formulation nouvelle et originalement différente puisqu'elle n'existe pas dans le manuscrit du Vatican. La prééminence de la forme au sommet semi-circulaire, celle qui traduit le symbolisme cosmique de l'auteur, au détriment des autres formules, est-elle due à l'influence de modèles dans lesquels justement l'Arche et le Tabernacle sont représentés suivant cette formule unique ?

34. Voir chap. 2 n. 28. Wolska-Conus, dans la note 1 du paragraphe 55 (t. 2 p. 88) analysant la miniature du Sinaiticus représentant les tribus autour du Tabernacle au folio 88, signale que la formule d'introduction de ce dessin est suivie par la « Digression sur l'Arche du Propitiatoire ». Ce texte, relégué (c'est sa propre expression) par elle dans l'apparat critique, ne lui semble pas appartenir à Cosmas-Constantin, mais à l'auteur de la copie remaniée. Substituant l'Arche au tabernacle couvert et plat du Vaticanus, il y a aussi ajouté un texte parlant de celle-ci : « Voici l'Arche du Propitiatoire placée à l'intérieur du voile, dans le deuxième tabernacle, où étaient déposés le vase d'or contenant la manne, la verge fleurie d'Aaron, les tables de l'Alliance, le serpent d'airain et, au-dessus de l'Arche, la plaque d'or appelée Propitiatoire, à l'aide de laquelle les grands prêtres rendaient les oracles (!), entrant chacun une fois l'an (dans le Saint des Saints) afin d'obtenir pour le peuple la rémission des péchés et des fautes involontaires ; au-dessus, deux chérubins de gloire ombrageaient le Propitiatoire... ». Ce texte est déterminant pour l'importance du manuscrit du Sinai, à la fois par sa précision et par ses erreurs. Voir aussi, plus loin, n. 57.

35. Dans le Vaticanus, aux folios 49 et 52, le Tabernacle entouré des tribus est un rectangle, ou un carré plat décoré de damiers. Le Sinaiticus reprend précisément ici la forme de l'Arche, un rectangle décoré frappé de portes et sommé d'un couvercle arrondi.

36. Il faut comparer cette miniature et son schéma de portement avec celle du Rouleau de Josué, feuillet 5, *Le Signe*, p. 172-175, fig. 81 et plus loin avec celle des Octateuques. Dans tous ces cas, la forme de l'Arche est différente.

Réplique du symbole de l'Univers, la forme au sommet cintré traduit en images l'enracinement de la théorie de Cosmas-Constantin dans ses sources. Bien que le texte biblique ne fasse aucune allusion à une forme cintrée de l'Arche ou du Tabernacle, l'iconographie de la Topographie — de façon délibérément emphasisée dans le manuscrit du Sinaï — unifie la forme de l'Univers et celle du Sanctuaire avec celle de l'Arche. Ce faisant, elle se sert du modèle formel le plus ancien de l'Arche, le schéma original de l'art juif. Le copiste a-t-il engagé ses dessins plus loin encore que l'auteur, les unifiant pour les rendre totalement homogènes ? Et a-t-il été influencé en cela par la présence autour de lui de modèles iconographiques, à la formulation unique et constante, où a pu prendre naissance son désir d'unité ?

La présence³⁷ sporadique, mais très clairement affirmée, dans les premiers fragments de l'iconographie juive, de ce modèle formel pour l'Arche, est sans aucun doute plus qu'un élément partiel de réponse. Le Tétradrachme de Bar-Kochba³⁸ et les fresques de la synagogue de Dura³⁹, de la composition au-dessus de la niche de la *Torah* au panneau de l'Arche dans le Temple de Dagon⁴⁰ en passant par le petit édicule couvert aux pieds de Jérémie⁴¹, en sont des preuves. Grâce au thème narratif du panneau de Dagon dont l'interprétation ne fait pas de doute, l'identification de l'Arche est sans conteste. Et la forme de celle-ci est la même que dans la Topographie Chrétienne, une armoire plate et rectangulaire, au sommet en plein cintre.

Mais dans l'iconographie de Constantin, deux détails distinguent la formule de celle du symbole de l'Univers. Une sorte d'ouverture, qui pourrait être des portes, est représentée au milieu de la face de l'Arche ; quelquefois, ces portes sont clairement dessinées, divisées en compartiments panellés par une mince colonnette. Elles ne sont jamais ouvertes. Le deuxième détail, ajouté au dessin de base, est la présence, au-dessus du sommet cintré de l'Arche-Tabernacle, de « chérubins ». Bien que la légende les nomme, il ne s'agit pas, en fait, des chérubins du texte biblique, décrits dans le chapitre 25 de l'Exode, mais de créatures hybrides, à quatre ailes à l'intersection desquelles sont tracés un visage humain, une tête de lion et d'aigle ; des mains apparaissent dans le contour extérieur des ailes, et des yeux les recouvrent. Ces êtres ailés sont issus, non de la description des chérubins dans le texte de l'Exode, elle-même assez obscure, mais des influences mêlées des textes d'Ézéchiel 1 : 5-13 sur la vision du Trône Divin et du chapitre 4 : 6-8 de l'Apocalypse, décrivant le tétramorphe⁴².

37. *Le Signe*, p. 86-96, fig. 4-12.

38. *Le Signe*, p. 75-80, fig. 2.

39. *Le Signe*, p. 80-86, fig. 3. K. Weitzmann et H. L. Kessler, *The Frescoes of the Dura Synagogue and Christian Art*, Washington, 1990, p. 75-80, 94-97, 171-174.

40. *Le Signe*, p. 141-146, fig. 59. S. Laderman, « A New Look at the Second Register of the West Wall in Dura-Europos », *CA*, 45, 1997, p. 5-18.

41. L'identification de Jérémie, due à H. L. Kessler, confirme l'interprétation de l'édicule recouvert comme l'Arche d'Alliance disparue. H. L. Kessler, « Prophetic Portraits in the Dura Synagogue », *Jahrbuch für Antike und Christentum*, 30, 1987, p. 149-155. Réédité dans *Studies in Pictorial Narrative*, Londres 1994, du même auteur.

42. Les mêmes êtres ailés apparaissent au-dessus de l'Arche dans les Octateuques. Mais aussi sur la miniature de l'Ascension dans l'Évangile de Rabbula. C. Cecchelli, G. Furlani et M. Salmi, *The Rabbula Gospels*, Olten, 1959. Le traité liturgique de l'icône de Jésus à Edesse, composé vers le milieu du IX^e siècle, développe des thèmes mystagogiques : les rhipidia y symbolisent l'évolution « des séraphins aux six ailes et des chérubins aux yeux innombrables ». *Comm. Byz.*, p. 207. La liturgie se fait ainsi l'écho des textes et a sans doute eu une influence déterminante sur la formule iconographique des chérubins de l'Exode.

De ces deux détails, ajoutés au dessin de base de la Topographie, seul le second semble totalement absent de l'art juif ancien. Les chérubins n'apparaissent qu'au VI^e siècle, sur le panneau supérieur de la mosaïque de pavement de la synagogue de Beth-Alpha et sous la forme non anthropomorphique d'oiseaux⁴³. Des feuilles se penchent sur le fronton de l'Arche, sur les fragments des manuscrits de Leningrad. On ne trouvera des chérubins bibliques que dans les premiers manuscrits des Bibles hébraïques enluminées⁴⁴ et ils se conforment aux indications imprécises du texte de l'Exode et aux commentaires rabbiniques. Un essai d'interprétation de cette absence devrait permettre de donner un élan signifiant à la discussion⁴⁵.

Les portes, par contre, sont un détail visuel connu de l'art juif ancien. Il ne figure pas dans le texte biblique et rien ne le suggère. Cependant les objets déposés dans l'Arche, en témoignage (tables, bâton d'Aaron, vase de manne) pourraient suggérer l'introduction, dans le schéma formel, d'un tel détail. Plus simplement, pour que l'Arche puisse contenir des objets, comme l'affirme le texte biblique, il faut pouvoir les introduire par une ou des portes. Une autre influence formelle peut venir s'ajouter à celle-ci, basée sur la présence de l'armoire de la *Torah*, l'*Aron -ha-kodesh*, dans la synagogue⁴⁶. A Dura, à Beth-Shearim, à Capharnaüm⁴⁷, les portes sont visiblement dessinées et ajoutées à la figuration comme détail signifiant. Leur présence sur les miniatures des Octateuques confirme le détail de la Topographie⁴⁸. L'absence d'information fournie dans le texte par l'auteur à ce sujet met encore en emphase le jeu des modèles dont ces détails sont les témoins⁴⁹.

Dans la Topographie Chrétienne, ces influences formelles d'origine juive sous-tendent le raisonnement typologique. L'univers, divisé en deux espaces, est évoqué par sa copie, le Tabernacle, divisé en deux par le *Paro'het*. Comme le Sanctuaire qui recelait l'Arche d'Alliance dans le Saint des Saints, l'Univers voit l'ascension de Jésus dans les

43. Deux oiseaux sont posés sur les « cornes » du fronton de l'Arche. Sukenik y reconnaissait déjà les chérubins. E. Sukenik, *The Ancient Synagogue of Beth Alpha*, Jérusalem-Londres, 1932. *Le Signe*, p. 126-131, fig. 53-54. Le fragment du manuscrit II, 17, de Leningrad - Saint-Pétersbourg, dessine deux feuilles à tige unique au dessus des tables de la Loi enfermées dans un double cadre. Elles s'inclinent l'une vers l'autre au-dessus du fronton. B. Narkiss, *Illuminations from Hebrew Bibles of Leningrad*, Jérusalem 1990. *Le Signe*, p. 133-137, fig. 55. Peut-on identifier les oiseaux des verres dorés (*Le Signe*, p. 102-108, fig. 25-26-42), eux aussi comme des chérubins ?

44. Dans la Bible de Tolède, de 1277 et celle de Perpignan, de 1299. Voir plus loin, chap. 2, n. 15, 20, 21, 29 et 32.

45. C'est dans la forme même de l'Arche au sommet cintré que l'on peut trouver la raison de l'absence des chérubins, ou plutôt de leur intégration dans la formule générale. Celle-ci suggère le mouvement des ailes des chérubins se touchant au-dessus de l'Arche, lorsque cette dernière est recouverte. J'ai proposé cette interprétation dans mon article des Mélanges K. Weitzmann, « On the Hypothetical Models of the Byzantine Iconography of the Ark of the Covenant », *Byzantine East, Latin West, Art Historical Studies in Honor of Kurt Weitzmann*, Princeton 1994, p. 405-414. Pour les raisons du choix de cette formule visuelle et sa signification, voir chap. 3, « hypothèses interprétatives ».

46. *Le Signe*, p. 38-40. Et « Problèmes iconographiques dans les Sacra Parallela », *Congrès International d'Histoire de l'art*, Strasbourg 1989, p. 2-13.

47. *Le Signe*, p. 117-118, fig. 43 et 45.

48. Voir plus loin, la miniature, relevée déjà dans mon article des Mélanges Weitzmann, Vat. gr. 747, fol. 210, fig. 1. L'Arche, d'après les commentaires juifs contenait le premier rouleau de la *Torah* qui y avait été placé par Moïse. *Le Signe*, p. 23. Exode 25 : 16 et le commentaire de Rashi sur ce passage. Deut. 31 : 24-26. Baba Batra 14a. Yoma 5, 2. Tanh. Kedoshim, 10.

49. La présence de *tefillin* sur la tête de Moïse et d'Aaron dans les miniatures de la Topographie, sur lesquels le texte reste muet est une des preuves de la transmission de modèles. *The Image of the Jew*, p. 50-58 et 62-64 et fig. 13, planches VI-VII.

cieux. Le Propitiatoire de l'Arche, archétype biblique de la Rencontre entre Dieu et l'homme, est, dans la même démonstration, la figure de Jésus. La présence des portes de l'Arche, sans appui textuel et sans rapport avec le symbolisme cosmologique de la Topographie ou ses démonstrations typologiques, ne peut s'expliquer que par l'influence des modèles juifs. Pour ceux-ci, la signification eschatologique du détail qui lie intimement le schéma visuel et symbolique de l'Arche biblique à celui de l'armoire de la *Torah*, est essentielle. Ainsi s'affirme, à nouveau, l'influence d'un modèle formel juif pour les descriptions de l'Arche et du Sanctuaire, dans les miniatures de la Topographie Chrétienne.

Mais la démonstration typologique de la Topographie débutait par la description de la *menorah* et la table des pains, dans l'ordre de la hiérarchie progressive de la topographie du Tabernacle et dans l'ordre inverse du texte biblique. Elles figurent, en effet, sur les plans du « Tabernacle intérieur » et sur des miniatures descriptives.

La *menorah* n'apparaît qu'une seule fois dans le Nouveau Testament, dans le chapitre 9, au verset 2 de l'Épître aux Hébreux : « Une tente, en effet — la tente antérieure — avait été dressée ; là se trouvaient le chandelier, la table et l'exposition des pains ; c'est celle qui est appelée le Saint. » Le chapitre 21 de l'Apocalypse, dans les versets qui évoquent la Jérusalem Céleste affirme, au verset 22 : « De temple, je n'en vis point en elle ; c'est que le Seigneur, le Dieu Maître-de-tout, est son temple ainsi que l'Agneau. » Aucun objet sacré n'est évoqué dans la vision apocalyptique chrétienne, tout entière occupée par les symboles christologiques. Mais la patrologie grecque ainsi que la liturgie byzantine y voient un élément du système typologique christologique, puis mariologique⁵⁰.

Au folio 81 du *Sinaiticus* (Fig. 7), la *menorah* est figurée immédiatement sous le texte du paragraphe 33 du livre V :

« Voici le chandelier à sept lampes ; placé au sud du tabernacle, il était la réplique des luminaires, étant donné que, suivant le sage Salomon, les luminaires à leur lever dirigent leur cours vers le sud et projettent leur lumière sur la terre, vers le nord. Les lampes sont au nombre de sept pour rappeler les sept jours de la semaine, car c'est en commençant par les semaines que s'accomplit le temps tout entier, les mois et l'année. Moïse prescrivait d'allumer les lampes d'un seul côté : la table étant placée au nord, elles devaient projeter leur lumière du sud vers le nord. Voici en effet comment Salomon parle des luminaires : 'S'élevant, (le soleil) va vers le sud et tourne vers le nord ; il tourne en tournant, et le vent vire sur ses circuits.' C'est donc d'un point de vue universel que Salomon aussi bien que Moïse ont parlé des luminaires. Nous dessinons le chandelier et la table. Les voici donc. »

La *menorah*, à droite de la miniature, qui est la partie sud du Tabernacle, est placée sur une base à trois pieds. Des légendes se lisent, le long du trépied « chandelier à sept branches », sur la tige centrale « tige », à droite « calice forgé », à gauche « fleur d'amandier », « bouton », « lis » et, au long des branches, des deux côtés, « trois branches »⁵¹. La figuration, de propos délibéré, reste fidèle à la description biblique du livre de l'Exode 25, 31-40. Mais il est évident que le dessin de la base à trois pieds, que le texte biblique ne précise pas, est issu d'un modèle juif d'où la miniature est copiée⁵².

50. *Le Signe*, chap. 1, p. 53-61. Et aussi, *Intr. n. 19*, chap. 1, n. 98, 143, 156, 157, 179 et 190, pour la bibliographie et des exemples.

51. Wolska-Conus, *Cosmas*, t. II, p. 61, traduit les légendes du grec original en français.

52. *In the Light of the Menorah. Evolution of a symbol*. Le catalogue de l'exposition du Musée d'Israël, Jérusalem, 1998, donne de très nombreux exemples du large éventail des figurations de la *menorah*. Voir en particulier les articles de R. Hachlili (p. 40), Daniel Sperber (p. 45), Li-hi Habass (p. 69) et I. Levine (p. 99).

Un détail additionnel ne correspond ni au texte biblique, ni à un éventuel modèle juif. Au-dessus de la barre transversale qui réunit les branches — connue elle, des dépections juives de haute époque — les lampes prennent la forme d'oiseaux : trois sont assis aux extrémités de droite, têtes tournées vers la droite ; les trois autres sont tournés vers la gauche. Trois rayons (les « lumineux » du texte de la Topographie) s'échappent de leurs becs ouverts. Des lampes de cette forme ne sont pas inconnues du monde antique, mais leur addition à la représentation de la *menorah* est singulière à l'iconographie de la Topographie. Le texte lui-même n'en dit rien. Le même schéma, incluant des détails identiques, existe aussi dans le manuscrit de la Laurentienne, au folio 126 v. Le feuillet était absent du manuscrit du Vatican, rendant impossible toute comparaison avec la copie originelle, du IX^e siècle.

Les six oiseaux répartis des deux côtés de la tige centrale, elle-même terminée par un bouton en forme de fleur de lys, appellent une interprétation typologique, sur laquelle ils sont basés et dont on verra plus loin⁵³ l'épanouissement. La patrologie et la liturgie Byzantines comparent la Théotokos au Sanctuaire et à ses objets, le chandelier à sept branches étant fréquemment inclu dans cette évocation⁵⁴. Les versets 1 à 3 du chapitre 11 d'Isaïe ont servi de base à une interprétation typologique des Pères, traduite dans l'art par des formules iconographiques comme l'arbre de Jessé⁵⁵ : « Une pousse jaillira de la souche de Jessé et un bourgeon fleurira de ses racines. L'Esprit Divin reposera sur lui, l'esprit de sagesse et de perspicacité, de raison et de courage, de vénération pour le Seigneur. » L'art d'Occident, au début du second millénaire, dresse des chandeliers à sept branches dans ses cathédrales, dans la même interprétation typologique mariale⁵⁶. Les sept dons du Saint Esprit sont reçus par Marie, d'où naîtra le rejeton de Jessé. L'adaptation de ces versets à Marie peut avoir trouvé son chemin, dans les figurations de la *menorah*, à travers les copies du XI^e siècle de la Topographie Chrétienne, dont l'auteur, au VI^e siècle, ne disait rien. Une typologie mariale se surimpose ainsi à l'allégorie cosmique du texte.

La table, figurée dans la partie nord du Tabernacle, répond au texte de la Topographie, paragraphe 34 :

« Cette table est la réplique de la terre. Les pains représentent ses fruits ; au nombre de douze, ils symbolisent les douze mois du cycle annuel. Les quatre angles figurent les quatre saisons de l'année, de trois mois chacune. La cimaise tressée autour désigne la mer universelle que les gens du dehors appellent Océan. La corniche qui en fait le tour représente la terre d'au-delà de l'Océan, où se trouve le paradis. »

53. C'est le cas en particulier dans les cycles mariologiques du XIV^e siècle, p. 46-56.

54. Marie est « le candélabre aux lampes brillantes », dans le Grand Canon (PG 97, col. 1348 a). Jean Damascène compare Marie aux objets sacrés dans son Homélie sur la Nativité : « Que l'arche toute recouverte d'or reconnaîsse qu'elle n'a rien de comparable avec elle, comme aussi l'urne d'or de la manne, le candélabre, la table. » Et dans l'Homélie sur la Dormition : « D'avance c'est toi que... l'urne d'or, le candélabre, la table, le rameau d'Aaron qui avait fleuri, ont manifestement préfiguré ». Jean Damascène, *Homélies sur la Nativité et la Dormition*, Intr. trad. et notes Pierre Voulet, SC, Paris 1963, 7, p. 63 et 8, p. 103. Voir aussi Mercenier, *La Prière*, v. III, p. 383 et 463.

55. W. Cahn, *La Bible Romane*, Fribourg 1984, donne des exemples de figurations de l'arbre de Jessé dans les manuscrits des XI^e et XII^e siècles, en particulier p. 193, fig. 151, Bible de Lambeth, Londres Lambeth Palace Lib. ms. 3, fol. 198 et p. 215, fig. 179, Bible des Capucins, BN lat. 16746, fol. 7v. Voir aussi, L. Grodecki, « Les vitraux anagogiques de Suger à Saint-Denis », *Art de France*, 1961 p. 19-46.

56. P. Bloch « Siebenarmige Leuchter in Romanischen Kirchen », *Journal of Jewish Art*, v. 1, 1974, p. 19-23.

La figuration traduit le symbolisme cosmique, essentiel à la discussion de l'auteur de la Topographie. Le dessin de la table, vue d'en haut, est un rectangle plat, avec les douze pains aux quatre angles. Une « cimaise » l'entoure qui figure l'océan et une « corniche » est la terre de l'au-delà.

La *menorah* est figurée à nouveau, sur les miniatures décrivant des plans du Tabernacle, déjà analysées plus haut, pour les représentations de l'Arche (Fig. 4). Inscrite dans le dessin à double perspective des colonnes et des draperies, une vue, à vol d'oiseau, des deux espaces intérieurs du Tabernacle est tracée avec précision, au folio 77 v du *Sinaiticus*. La même miniature, folio 107 v, existe dans le manuscrit de la Laurentienne. Le schéma doit être lu de droite à gauche : d'abord le saint, avec le chandelier, le bâton d'Aaron, le vase de manne, les tables de la Loi et, sans doute, un serpent⁵⁷. De l'autre côté du trait épais qui divise les deux espaces, se trouve l'Arche, seule. Bien que Constantin cite, ici, en entier, le texte de l'Épître aux Hébreux, il ne tient pas compte de son détail. L'autel d'encens, d'après l'Épître, se trouvait avec l'Arche dans le Saint des Saints, ce qui est en totale contradiction avec le texte biblique⁵⁸. De même, la liste des objets conservés à l'intérieur de l'Arche, y est énumérée. Constantin, lui, décrit ces objets en dehors de celle-ci et les aligne avec la *menorah* et la table, loin de l'Arche d'Alliance. Cette exposition des objets a son parallèle sur les pages d'ouverture des Bibles hébraïques espagnoles⁵⁹. Cependant, sur ces miniatures, la forme de la *menorah* a changé : posée sur des pieds étroits formant un tripode, elle aligne trois bourgeons sur sa tige unique et se termine par un triangle légèrement arrondi sur sa base d'où s'échappent sept lignes finement dessinées. Identifiée sans équivoque par sa légende, la *menorah* prend déjà ici la forme qu'elle aura dans les cycles mariologiques au XIV^e siècle⁶⁰. La table est, elle, restée le même rectangle plat, de même que l'Arche qui, sur les miniatures-plans exclusivement, se réduit à un rectangle.

L'iconographie de la Topographie est basée sur le manuscrit original qui en soutient les éléments, les liant à l'argumentation du texte et les présentant dans le cadre de la théorie cosmologique et typologique de Constantin. Le schéma iconographique de l'Arche y est constant, lorsqu'il n'est pas intégré à un plan ; il est lui-même partie essentielle dans le parallélisme des symboles, un des arguments initiaux de la présentation du livre. Cependant, on a pu en constater les variantes. Celles-ci évoluent, semble-t-il, dans le temps et au long des remaniements des copies successives. Les différences entre le

57. Le serpent d'airain (Nombres 21 : 4-9) est un symbole de la soumission à la volonté Divine (Rosh Hashana 29 a). Érigé par Moïse afin d'inciter les enfants d'Israël à éléver leurs prières vers le ciel et faire cesser ainsi l'épidémie, il devint un objet d'idolâtrie et le roi Ézéchias dut le faire broyer (II Rois 18 : 4-5). Il est peut-être, ici, issu du rapprochement avec le bâton fleuri d'Aaron, qui pour les sources juives, est le bâton de Moïse, lui-même transformé en serpent. Voir, plus haut, note 34, et le texte de la Topographie qui parle du serpent d'airain, ainsi que le chap. 2, n. 34.

58. Hébr. 9 : 1-5 « La première alliance, elle aussi, avait donc des institutions cultuelles ainsi qu'un sanctuaire, celui du monde. Une tente en effet — la tente antérieure — avait été dressée. Là se trouvaient le chandelier, la table et l'exposition des pains ; c'est celle qui est appelée le Saint. Puis, derrière le second voile était une tente appelée le Saint des Saints comportant un autel des parfums en or et l'Arche de l'alliance entièrement recouverte d'or, dans laquelle se trouvaient une urne d'or contenant la manne, le rameau d'Aaron qui avait poussé et les tables de l'alliance, puis, au-dessus, les chérubins de gloire couvrant d'ombre le propitiatoire. » L'exactitude de la description des objets qui se trouvent dans l'Arche, correspond au détail de la miniature. Mais il faut remarquer l'erreur de l'attribution, dans le texte de l'Épître, de l'autel au Saint des Saints qui ne contenait qu'un seul et unique objet, l'Arche. L'autel se trouvait avec la *menorah* et la table des pains, dans le Saint (Ex. 25). Il s'agit de l'autel d'encens, celui destiné aux sacrifices se trouvant dans la cour antérieure.

59. Voir Fig. 64 à 74.

60. Voir Fig. 51 à 56.

manuscrit du Vatican et le groupe Sinaiticus-Laurentienne en sont la preuve. L'évolution du schéma du Tabernacle et de l'Arche vers une formule commune caractérise ces changements iconographiques. Ils sont le reflet de l'influence des modèles visuels successifs. Ces modèles reflètent des préoccupations différentes de celles de l'auteur de la Topographie, ils ont d'autres sources aussi. Mais ils influent sur le thème de l'Arche par le jeu de la copie, et ajoutent des stratifications successives à celles suggérées par la proximité du texte de Constantin. L'absence de référence, dans la discussion de l'auteur, à certains détails iconographiques et la présence de ces détails sans même une suggestion textuelle rendent l'évidence de ces modèles encore plus sensible.

Si la forme de la *menorah* varie, on l'a vu, pour des raisons liées à une accentuation typologique, ou bien liturgique, si la table est d'un dessin constant correspondant à la rhétorique cosmologique de l'ouvrage, le schéma de l'Arche dans la Topographie, est celui d'un coffret à sommet semi circulaire, avec ou sans pieds, avec ou sans chérubins, comprenant l'indication de portes. Cette forme, constante, ne varie que sur les plans du Tabernacle, dont le pourtour est vu en perspective, mais les objets en plan. Le rectangle plat de l'Arche s'accompagne alors de la figuration des objets-témoignage qui s'y trouvaient (vase de manne, tables et bâton fleuri) dessinés non à l'intérieur de celle-ci, ni même dans le même espace, mais aux côtés de la *menorah*, à l'extérieur du Saint des Saints. L'iconographie de la Topographie Chrétienne est originale et profondément significative. Basé sur un modèle juif, dont les traces apparaissent déjà à Doura-Europos, et dont le détail de l'*expositio* des objets réapparaît au XIII^e siècle espagnol, le schéma de la Topographie⁶¹ marque l'iconographie Byzantine et se retrouve dans d'autres œuvres.

— *Les Octateuques.*

Le cycle illustratif des Octateuques consacre une très grande place au thème des objets du Sanctuaire. Les miniatures où elles figurent ont été fréquemment analysées, dans des contextes différents et souvent rapprochées de sources juives⁶². Le livre de K. Weitzmann présentera le matériel comparatif des différents manuscrits⁶³.

61. C'est, en effet, le schéma du Tétradrachme de Bar Kochba, de toutes les représentations de l'Arche à Dura, de Bet-Shearim, d'un bas-relief de Capharnaüm, etc. *Le Signe*, tableaux p. 249-251.

62. K. Weitzmann, *Illustrations in Roll and Codex. A Study of the origins and method of Text Illustration*, Princeton 1947, 2^e éd. Princeton 1970. Idem, « Zur frage des Einflusses jüdischer Bilderquellen auf die Illustration des Alten Testaments », *Mullus : Festschrift für Theodor Klauser. Jahrbuch für Antike und Christentum*, Ergänzungsband 1, 1964, p. 401-415. Paru en anglais, « The Question of the Influence of Jewish Pictorial Sources on Old Testament Illustration », H. L. Kessler éd., *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination*, Chicago, 1971. Idem, « Die Illustration der Septuaginta », *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* 3/4, 1952-53, p. 96-120. Paru en anglais, « The Illustration of the Septuagint », H. L. Kessler éd., *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination*, Chicago 1971, p. 45-75. Idem, « The Octateuch of the Seraglio and the History of its Picture Recension », *Actes du X^e Congrès d'Études Byzantines*, Istanbul 1957, p. 183-186. J.C. Anderson, « The Seraglio Octateuch and the Kokkinobaphos Master », *DOP* 36, 1982, p. 83-114. M. Bernabo, « Searching for Lost Sources of the Illustration of the Septuagint », *Byzantine East, Latin West, Art-Historical Studies in Honor of Kurt Weitzmann*, Princeton, 1994. D. Mouriki-Charalambous, « The Octateuch Miniatures of the Byzantine Manuscripts of Cosmas Indicopleustes », PHD Diss., Princeton Univ., 1970. L. Brubaker, « The Tabernacle Miniatures of the Byzantine Octateuchs », *Actes du XV^e Congrès International d'Études Byzantines*, 1976, Athènes, vol. 2, 1981, p. 73-92. P. Huber, *Bild und Botschaft*, Zürich, 1973. I. Hutter, « Paläologische Übermalungen im Oktateuch Vaticanus Graecus 747 », *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik* 21, 1972, p. 139-147. J. Lowden, « The Production of the Vatopedi Octateuch », *DOP*, 36, 1982 p. 115-126. Idem, *The Octateuchs : A Study in Byzantine Manuscript Illumination*, University Park, Pa. 1992.

63. K. Weitzmann et M. Bernabo, *The Octateuchs*, Princeton, sous presse.

L'Octateuque est une entité textuelle unique, basée sur l'ordre canonique de la Septante qui groupe le Pentateuque, Josué, Juges et le livre de Ruth. Il est devenu populaire au XI^e siècle à Byzance⁶⁴. Au texte biblique se rajoutent les « catènes », chaînes de commentaires patristiques qui s'égrènent dans les marges ou autour des miniatures. Un archétype commun, sans doute du VI^e siècle, est à la base du cycle illustratif⁶⁵.

Six Octateuques illustrés sont conservés. Le plus ancien est celui du Vatican gr. 747 du XI^e siècle. L'Oct. du Sérail, Istanbul Cod. 8, le second Oct. du Vatican gr. 746 et l'Octateuque de Smyrne⁶⁶ sont datés du XII^e siècle et l'Oct. du mont Athos Vatopédi 602 du XIII^e siècle. Ils comportent plusieurs miniatures par page (rarement une seule), réparties entre les colonnes de texte. Chacune est isolée dans un fin cadre et ne traite la plupart du temps que d'un seul sujet, sans qu'elle soit divisée en registres.

En ce qui concerne les figurations de l'Arche, elles sont à diviser en deux courants formels nettement séparés. Dans l'illustration des livres du Pentateuque, le modèle formel est exactement le même que celui de la Topographie, un coffret à sommet semi-arrondi. Mais de manière abrupte, les miniatures du livre de Josué présentent, dès l'abord, un autre schéma : celui d'un petit coffre étroit au toit en gâble, posé sur une longue base. Les affinités de cette formule avec celle du Rouleau de Josué sont évidentes et il apparaît que l'archétype présentait pour les deux unités textuelles, un modèle différent.

Le cycle illustré du Pentateuque est en lui-même très riche. Les miniatures sont reproduites dans les différents manuscrits, avec un certain nombre de variantes. On peut les diviser en formules iconographiques premières et ainsi les grouper. Comme dans la Topographie Chrétienne, une série de miniatures représente l'Arche entourée de Moïse et d'Aaron. L'identification de ces deux personnages est moins problématique que dans la miniature de la Topographie, à cause de l'absence de légende qui les coiffe⁶⁷. L'Arche y est l'élément central, isolé de tout contexte narratif. Moïse et Aaron l'entourent, posent sur son sommet la main droite, des chérubins la survolent. Au folio 231 du Vat. gr. 746 (Fig. 8) Moïse est à droite, brun de cheveux et de barbe, regardant Aaron, aux cheveux et à la barbe blanches⁶⁸. Tous deux sont tête nue, nimbés, les épaules couvertes de la *lacerna* et un long bâton en main⁶⁹. Entre eux, l'Arche a la

64. Hypothèse formulée par K. Weitzmann, « Geistige Grundlage und Wese der Makedonischen Renaissance », *Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes Nordrhein Westfalen*, Heft 107, Köln und Oplade, 1963.

65. Une des questions essentielles concernant l'illustration de la Septante à Byzance est celle des modèles. L'origine des manuscrits de la Topographie est au VI^e siècle, époque où l'auteur a vécu. Les comparaisons iconographiques permettent de faire remonter les Octateuques, eux aussi, à un archétype du VI^e siècle. Parmi elles, la forme semi-circulaire de l'Arche, constante dans l'illustration du Pentateuque et totalement calquée sur celle de la Topographie — et sur la forme juive — est une trace de plus d'un archétype commun.

66. H. L. Kessler a bien voulu attirer mon attention sur ces miniatures et leur importance. D. C. Hesseling, *Miniatures de l'Octateuque grec de Smyrne*, Leiden, 1909.

67. Dans la plupart des cas, il n'y a aucune légende. Quelquefois apparaît une légende d'identification générale de la miniature. Dans aucun cas, les personnages ne portent de noms différents, comme Zacharie et Abia, dans la Topographie. Cependant, si l'identification d'Aaron est certaine (en grande partie grâce aux *tefillin*), celle du second personnage peut être sujette à une autre interprétation. Weitzmann se demande si ce n'est pas simplement un lèveit.

68. Aaron est le frère ainé de Moïse (Ex. 4 : 14) ; la différence d'âge justifie le traitement des cheveux et de la barbe.

69. C'est le bâton des dignitaires byzantins.

forme d'une armoire à sommet cintré, à la base de laquelle apparaissent quatre pieds d'animaux. On n'en voit que la face antérieure, parfaitement plane et décorée d'un carré plus petit divisé en deux par une fine colonnette et panellé. Entre le corps et le carré intérieur, un léger décor de lignes ondulées. Le corps et le sommet sont deux parties distinctes qui ont l'air de s'emboîter ; une double ligne d'or sert de cadre à toute la structure. Au-dessus, les chérubins s'inclinent l'un vers l'autre, des extrémités de l'Arche vers le centre. Ils ont quatre paires d'ailes et les ailes supérieures se croisent au-dessus de l'axe central de l'Arche. Un visage se dessine, entre les ailes, qui comporte un cou, des traits aisément reconnaissables et une grande masse de cheveux. Dans l'espace vide, entre les deux paires d'ailes apparaît un amas de traits difficilement identifiables, petites ailes ou ébauches de visages⁷⁰.

Au folio 106 du Vat. gr. 747 (Fig. 9), la même miniature diffère par certains détails. L'Arche est au centre de la figuration, mais elle n'est pas posée sur le sol, au même niveau que les personnages. Sa base se trouve à peu près sur le même plan que leurs genoux, donc en retrait par rapport aux personnages qui doivent élever la main pour la poser sur son sommet. La forme de l'Arche est celle d'une armoire cintrée, composée d'un corps carré posé sur des pieds courts. Le couvercle semi-circulaire est décoré d'un rinceau, le corps de portes à panneaux avec une colonnette centrale. Moïse et Aaron, à droite et à gauche de l'Arche, portent, comme dans tout le manuscrit, un costume orné de perles et de cabochons ; leur coiffure est un double rang de perles au centre duquel est posé un petit cône⁷¹. Moïse est imberbe et ne porte pas de bâton à la main. Les chérubins disparaissent en partie derrière l'épaule droite de chaque personnage et s'inclinent l'un vers l'autre, mais sans se toucher. A la jonction de leurs deux paires d'ailes, trois visages, au centre un visage humain, des deux côtés, une tête d'animal.

Le schéma du 746 est repris presque dans sa totalité par le folio 234v (Fig. 10) de l'Oct. du Sérail. L'Arche y est posée sur quatre pattes et enfermée, corps et couvercle, dans un fin cadre bleu. Les portes à panneaux, divisées en trois caissons longitudinaux sont très clairement dessinées. Moïse et Aaron sont habillés comme sur le 746 et ont exactement la même pose, y compris la légère inclinaison de la tête de Moïse. Seule différence, mais essentielle, le petit cône posé sur le devant de la tête : les *tefillin* qui étaient absents de la miniature du 746 sont présents ici⁷².

Le second groupe de miniatures comprend une scène qui réunit l'Arche et la *menorah*, avec les animaux des sacrifices et où Moïse et Aaron sont présents, debout l'un à côté de l'autre, à la gauche de la figuration. Comme dans le groupe précédent, cette série de miniatures visiblement copiée sur le même modèle, présente, en même temps qu'un schéma de base immuable, quelques variantes de détail.

Au folio 158 v du Vat. gr. 747 (Pl. 1), l'Arche est posée sur le sol au centre de la miniature. Elle a des pieds carrés et des portes sont dessinées sur sa face. Sa forme reste la même. La partie droite de la miniature est occupée par la *menorah* à sept branches

70. Sans doute, comme sur les miniatures suivantes, un visage humain, et deux têtes d'animaux, bœuf et lion. Ezéchiel 1 : 8. Voir plus haut, n. 42.

71. J'ai identifié ce petit cône comme une déformation formelle des *tefillin* dès mon article « Problèmes d'iconographie judéo-chrétienne : Le thème de la coiffure du Cohen Gadol dans l'Art Byzantin », *Journal of Jewish Art*, vol. 1, 1974 p. 50-65. Voir aussi le chapitre des signes d'identité dans mon livre, *The Image of the Jew*, p. 50 à 72.

72. La représentation des *tefillin* est très inégalement attestée dans l'Oct. 746. *The Image of the Jew*, p. 64-65, fig. 15 à 17.

et à la base en forme de trépied ; aucune flamme ne s'élève de ses lampes. Aaron et Moïse sont debout à l'extrême gauche de la miniature, appuyés l'un à l'autre et si près que le nimbe de l'un cache une partie de celui de l'autre. Leur position est si extrême que le nimbe de Moïse recouvre le cadre extérieur de la miniature et en déborde. Une procession d'animaux sacrificiels se déroule au bas de la miniature. Mais l'essentiel de la figuration se trouve dans la partie supérieure de la miniature. Les chérubins posés aux coins du sommet de l'Arche, s'écartent l'un de l'autre au lieu de se toucher. Ils sont comme poussés à part, séparés de force, ouvrant entre eux un espace entièrement rempli par un ciborium à trois colonnes. Une coupole-dais repose sur ces trois colonnes dont les chapiteaux sont reliés par des arcs en plein cintre.

La Présence Divine, l'Immanence de la *She'hina*⁷³, au-dessus de l'Arche et dans le Tabernacle, évoquée par le texte biblique mais jamais représentée dans l'art juif, n'est pas suffisante à expliquer la présence de ce ciborium. Il faut y voir un élément délibéré de christianisation de toute la composition⁷⁴. La figuration du ciborium a un sens typologique très précis. La Présence Divine, indescriptible et non figurée, la Voix qui parlait à Moïse d'entre les chérubins, est remplacée par une représentation de l'Église chrétienne. Les chérubins dont les ailes se touchaient, symbolisant ainsi l'union de Dieu et de Son peuple⁷⁵ sont séparés, divisés, arrachés l'un à l'autre par le ciborium qui s'élève là comme au-dessus de l'autel chrétien. La composition devient ainsi une traduction imagée de l'interprétation typologique du Tabernacle dans l'Épître aux Hébreux.

Les variantes des autres manuscrits ne font qu'emphatiser encore cette interprétation. Au folio 235 v du Vat. gr. 746 (Fig. 11) Moïse et Aaron, sans *tefillin*, sont debout à gauche de l'Arche arrondie, à pieds et portes à panneaux. A droite, se trouve la *menorah* sans flammes. Les chérubins tétramorphes s'écartent pour laisser la place au ciborium.

Le folio 333 de l'Oct. du Séraïl (Pl. 2) présente une légère variante de la composition générale. Moïse et Aaron forment un groupe plus souple et moins pressé, dans l'angle de la composition ; ils portent des *tefillin*. La *menorah* occupe le coin gauche ; en plus de la chèvre et du mouton des autres miniatures, deux oiseaux volent dans le ciel au-dessus des chérubins. L'Arche est dessinée d'un seul tenant et non avec un couvercle d'or distant du corps. Elle a des portes dans un petit cadre, des pieds et quatre petits carrés dessinés aux quatre angles de la structure⁷⁶. Une coupole posée sur un baldaquin à colonnes surmonte l'Arche ; là aussi, un peu d'espace existe entre les ailes des chérubins et les colonnes. Dans le ciel, un segment semi-circulaire de couleur bleue, laisse voir une main bénissante tournée vers la gauche dans la direction des personnages⁷⁷.

73. *Le Signe*, p. 25-26. Ex. 25 : 8, Nombres 7 : 89, Lév. 16 : 2-3.

74. Weitzmann compare cette miniature avec le panneau du Tabernacle à Doura. *The Frescoes*, p. 62.

75. Les chérubins représentent la dualité du monde. Ils se regardaient, Ex. 37 : 9, et « leurs faces étaient tournées l'une vers l'autre ».

76. Ce sont les anneaux préparés pour le passage des barres destinées au portement de l'Arche. Les miniatures du transfert de l'Arche (voir Fig. 18 et 19) les dessinent, ronds ou carrés, aux quatre coins de la face de l'Arche, où sont passées les barres portées par les lévites.

77. C'est ainsi que l'art juif, dès Dura-Europos, représente l'intervention divine. La Transcendance de Dieu est la pierre angulaire de la théologie juive. Aucune représentation du Créateur n'est envisageable. La main n'est pas une figuration du Dieu Unique et Invisible, mais le symbole de son intervention, basé sur les expressions bibliques « une main forte », « une main étendue », « un bras levé », « la droite de l'Éternel », Exode 13 : 14, 14 : 31, 15 : 6, 12 et 17. Voir G. Sed-Rajna, « L'argument de l'iconophobie juive », chap. 2, n. 4 et l'article *Dexter a Dei* dans *DACL*. Aussi A. Heschel, *God in Search of Man* (Intr. n. 2), p. 187, « The elimination of Anthropomorphism ».

La même miniature existe dans l'Octateuque du mont Athos, Vatopedi 602, au folio 122 (Fig. 12). Moïse et Aaron forment un groupe serré du côté gauche de l'image, tandis que la *menorah* se trouve à droite. Ils ne portent pas de *tefillin* mais par contre la *menorah* a de longues bougies qui s'échappent des cupules de ses branches. La chèvre et le mouton se tiennent respectivement à gauche et à droite de l'Arche, qui est une structure arrondie, d'un seul tenant, enfermée dans un large cadre d'or avec un carré central qui figure une petite porte ; elle a quatre pieds. Les chérubins ont des visages humains très nettement visibles, des têtes d'animaux et des mains sur les côtés, leurs ailes sont couvertes d'yeux. Ils s'écartent pour laisser apparaître une petite structure architecturale hexagonale, posée sur quatre colonnes et couronnée d'une coupole ; le peintre réussit même des effets de perspective dans le dessin. Enfin, dans le ciel, se trouve une main bénissante et deux oiseaux. Le schéma essentiel typologique se maintient dans ses grandes lignes, auxquelles s'ajoutent des détails liés à l'éloignement des modèles et à l'influence du style de la peinture de manuscrits du XIII^e siècle.

Plus peut-être que la miniature-symbole de l'Arche entre Moïse et Aaron, la miniature du Tabernacle avec l'Arche-ciborium est importante pour la compréhension de l'évolution du thème dans les Octateuques. Le modèle formel de l'illustration des Octateuques est jusque là précis, constant, clairement détaillé, incontestablement lié aux sources juives. C'est ce même modèle formel qui, sans changement de structure, porte dans la miniature du Tabernacle, les signes de la christianisation par l'addition du ciborium. C'est elle qui est l'élément central de la réflexion spirituelle chrétienne et de l'iconographie qui la traduit. Le même objet, copié des sources juives, devient ainsi dans les Octateuques, porteur de symbolisme chrétien, sans qu'il comporte un changement formel.

L'Arche est représentée dans une autre scène, de la même façon, en traduisant cette fois un détail textuel qui peut sans doute expliquer un des éléments de sa forme. Au registre inférieur du folio 214 de l'Octateuque de Smyrne⁷⁸ (Fig. 13), Moïse dépose dans l'Arche, un rouleau. C'est le premier *Sefer Torah*, écrit de sa main : « Or lorsque Moïse eut achevé de transcrire les paroles de cette Loi sur un livre, jusqu'au bout, il ordonna aux lévites, porteurs de l'Arche d'Alliance du Seigneur, ce qui suit : Prenez ce livre de la Loi et déposez-le à côté de l'Arche d'Alliance de l'Éternel, votre Dieu ; il y restera comme un témoin à votre égard » (Deut. 31 : 24-27). L'Arche est au centre de l'image : son sommet cintré porte un décor de rosettes et est nettement séparé du corps pannellé à quatre pieds. À droite, devant le lévite, une porte est ouverte, dessinée en perspective, sur laquelle se détache le rouleau. La figuration ne comporte qu'une seule porte et l'intérieur de l'Arche n'est pas plus visible que dans les miniatures précédentes : tout se passe comme si la porte avait été rajoutée à la figuration de l'Arche frontale.

Cette miniature — qui existe aussi dans les autres Octateuques, Vat. gr. 747. fol. 210 (Fig. 14), et gr. 746 (Fig. 15) fol. 427 — n'a pas de parallèle dans l'iconographie de Cosmas. Elle illustre un passage biblique qui ne présentait pas d'intérêt particulier pour la théorie de l'auteur de la Topographie. Mais il reflète, d'un autre côté, non seulement un des aspects de la fonction de l'Arche (servir de « témoin » et pour cela receler un certain nombre d'objets-clé) mais aussi une des discussions essentielles

78. S'agit-il de Moïse ? Il n'a ni nimbe, ni *tefillin*. Suivant le texte du Deutéronome, 31, il devrait plutôt s'agir d'un lévite.

concernant la traduction de cette fonction en faits : comment, de quelle manière l'Arche contenait-elle le premier *Sefer Torah*⁷⁹? Bien que les commentaires ne parlent pas d'ouvertures de l'Arche par des portes, mais d'une éventuelle planche saillante, tout en précisant que d'autres objets avaient été déposés dans l'Arche, le miniaturiste choisit de représenter un système d'ouverture. La figuration devient ainsi une image essentielle, inexisteante dans d'autres manuscrits, qui reflète la préoccupation des détails, liés aux sources textuelles juives. Mais surtout cette figuration, de la plus haute importance pour l'évolution de l'iconographie de l'Arche et très peu étudiée encore⁸⁰ permet d'éclairer avec précision la constance de la description des portes sur la face de l'Arche et la raison de leur figuration. Dans la Topographie Chrétienne, l'Arche était dessinée avec des portes à caissons sur sa face. Rien dans le texte ne permettait alors de les expliquer.

Les Octateuques dans l'illustration du Pentateuque connaissent encore trois autres types de figurations de l'Arche et de la *menorah* : le transport de l'Arche dans le désert et le placement des tribus autour d'elle, schéma iconographique qui se trouvait aussi dans la Topographie. Des plans du Tabernacle réunissent les objets et tout à la fin du cycle du Pentateuque, une miniature figure Moïse et Josué autour de l'Arche.

La conception de la miniature des tribus autour du Tabernacle et de l'Arche est récurrente : la miniature est divisée en douze cases arrangées en rectangle autour d'une case centrale, plus grande (elle occupe trois des petites cases en espace comparé). Le folio 331 du 746 (Fig. 16) place dans chaque case un personnage, armé d'une lance et d'un bouclier, qui symbolise une tribu⁸¹. Dans le panneau central, Moïse et Aaron précèdent l'Arche et se retournent vers elle. Quatre lévites portent l'Arche⁸² soutenant de longues barres sur leurs épaules. Les barres sont passées dans des anneaux, clairement visibles sur la face de l'Arche⁸³, à portes à panneaux et pieds. Le système de portement est semblable à celui de la même miniature dans la Topographie⁸⁴ et il est aussi problématique. Le folio 132 du Vatopédi 602 (Fig. 17) est identique. Les petits personnages symbolisant les tribus, sont casqués et ne figurent en pied que dans les cases centrales ; dans les registres supérieurs et inférieurs, ils sont en buste allongé. L'Arche et son système de portement sont sans changement.

79. Rashi sur ces versets : « Les sages d'Israël ont, à ce sujet, une discussion dans Baba Batra (14 a) ... Les uns disent : une planche saillait hors de l'Arche et c'était là qu'on l'avait déposé. Les autres disaient : il reposait à côté des tables de pierre, dans l'Arche. »

80. Elle est reproduite dans Weitzmann et Kessler, *The Frescoes*, mais son importance n'a pas été relevée avant mon article des Mélanges Weitzmann (voir note 45).

81. Il faut rappeler, en parallèle à cette miniature, la double page du Codex Amiatinus et le placement des tribus autour du Tabernacle ; celles-ci y sont représentées, non par des personnages en armes mais par des noms et des chiffres, totalisant le nombre d'hommes dans chaque tribu. Pour les comparaisons iconographiques, essentielles, entre ces compositions, voir mon article, « La double page du Codex Amiatinus et ses rapports avec les plans du Tabernacle dans l'art juif et dans l'art byzantin », *JJA* 9, 1982, p. 5-17 et *Le Signe*, p. 158-163.

82. Le premier schéma de portement de l'Arche dans l'art chrétien se trouve sur les panneaux de mosaïque de la nef de Sainte-Marie-Majeure. *Le Signe*, p. 146-149, fig. 63 à 65.

83. Ce sont ces anneaux qui sont dessinés, sans les barres, au folio 333 de l'Octateuque du Sérapion, par exemple.

84. Folio 89 v du Sinaiticus. Le système de portement est impossible et forcerait l'Arche à se renverser sur ses porteurs. Mais là aussi, les anneaux dans lesquels passent les barres sont très visibles et confirment l'interprétation de la miniature du Sérapion. Cependant, sur tous ces exemples, les barres ne sont pas placées correctement, elles contredisent les instructions du texte biblique, au chapitre 25 de l'Exode.

La miniature du Vat. 747, au fol. 160 v (Fig. 18) ajoute à gauche de la figuration une grande case contenant une montagne sur laquelle tombent les rayons d'un large soleil. Les douze petites cases contiennent cette fois non pas un soldat, mais trois, en pied, armés d'une lance et d'un bouclier. Aux angles extérieurs de la miniature, seuls deux personnages sont des soldats en arme, le troisième tourné vers l'angle de la case, sonne du *shofar*. Sa position est telle que le *shofar* dépasse le cadre de la miniature vers l'extérieur. Derrière eux, vient l'Arche portée par quatre lévites avançant d'un pas large et ployant sous la charge des barres qui se présentent parallèlement à la face de l'Arche : ils sont placés en alternance, par le jeu de la longueur des barres et non l'un au-dessous de l'autre, comme sur les miniatures précédentes. Deux autres personnages sont debout des deux côtés de l'Arche.

Pour cette scène « narrative » de l'organisation des tribus et des déplacements de l'Arche dans le désert, il n'y a aucun changement dans la description du modèle formel de l'Arche, ni dans ses grandes lignes, ni dans ses détails. Il faut cependant ajouter que les barres et les anneaux où elles passaient ne sont représentés que lorsqu'il s'agit d'une scène de transfert. Le problème de la constance du placement des barres sur l'Arche, donc de sa mobilité, est évoqué par les sources textuelles⁸⁵. Mais le miniaturiste et ses modèles ont choisi de n'ajouter les barres à l'Arche que lors de son transfert.

Au folio 233 du Vat. gr. 746 et au folio 235 de l'Oct. du Séraïl (Pl. 3), la *menorah* est debout entre la table et l'autel d'encens, tous deux figurés comme des rectangles plats. La base, en forme de trépied, la tige centrale et les sept branches couvertes de calices et de bourgeons sont une réplique de la figuration de la Topographie. Mais au sommet de la barre qui réunit les branches, se trouvent sept fleurs de lys, une au milieu et six sur les côtés. Ni oiseaux, ni flammes ne complètent la miniature, la différenciant totalement de celle de la Topographie. Le folio 106 v du Vat. 747 (Fig. 19) figure des branches alternant des rondelettes et des perles ovales, en guise de fleurs et de boutons, des flammes puissantes s'échappant des lampes, au haut de la barre. Cette figuration rappelle la plaque d'Avigad où le dessin de la *menorah* est identique⁸⁶. La miniature de l'Oct. du Séraïl est très proche de celle-ci.

Au folio 335 de l'Oct. du Séraïl (Fig. 20) et 235 du Vat. gr. 746, sur le plan du Tabernacle, justifié cette fois, par le texte biblique, l'Arche est seule, rectangle plat, dans le Saint des Saints. Mais dans le Saint, la *menorah* n'est accompagnée que d'un seul autre rectangle, la table, dessinée sans détails aucun. Couchée horizontalement dans cet espace, ses lampes sont correctement tournées vers le *paro'het* qui divise les deux espaces. Elle a la forme du chandelier liturgique chrétien avec sept lignes fines dessinées sur son sommet comme dans la Topographie. Mais aucun des objets figurés en dehors de l'Arche, n'est présent ici.

Moïse et Josué sont réunis autour de l'Arche au folio 345 de l'Octateuque du Séraïl (Fig. 21). Moïse, à gauche, imberbe, lève la main pour s'adresser à Josué, celui-ci à droite de la miniature, est vêtu comme un soldat romain. Entre eux, l'Arche est posée sur un petit monticule : arrondie, d'un seul tenant, sans cadre d'or, elle repose sur quatre pieds et au-dessus d'elle, il n'y a pas de chérubins. La même miniature existe au

85. Les barres ne devaient pas être retirées des anneaux, signe de la mobilité constante de l'Arche. Ex. 25 : 15.

86. Intr. note 7, pour l'article de B. Narkiss et *In the Light of the menorah* (note 52), D. Barag, « The Menorah as a Messianic symbol in Antiquity », p. 65-68, fig. 2.

folio 165 v du Vat. gr. 747 (Fig. 22), au registre du haut ; seule, la distance entre l'Arche, perchée sur un monticule, et les personnages, y est plus grande. Le folio 161 de l'Oct. de Smyrne (Fig. 23) reprend la même formule dans le registre supérieur. La forme cintrée et les quatre pieds de l'Arche y sont nettement visibles.

Le passage de la transcription picturale du Pentateuque à celle du livre de Josué est le témoin d'un changement iconographique drastique dans la figuration de l'Arche. Le modèle formel, précis et détaillé, du coffret à sommet semi-circulaire — auxquels s'ajoutaient des détails comme les pieds, les barres, les portes à panneaux — est totalement remplacé, sans transition et sans retour, par une autre formule : celle de l'écrin-reliquaire à toit en pente. C'est le schéma qui est celui du Rouleau de Josué⁸⁷.

La formule du passage du Jourdain dans le livre de Josué figure quatre lévites portant l'Arche, non plus soutenue par des barres passées dans des anneaux, comme l'indique le texte biblique⁸⁸, mais sur leurs épaules. Une base plate et d'une épaisseur équivalente à une main reçoit l'Arche et les lévites ploient sous son poids ; les deux lévites à l'avant sont nettement dessinés et de ceux de l'arrière, on ne distingue que celui qui se trouve à l'extérieur de l'Arche ; le second a le visage entièrement caché par l'Arche et on ne voit que son vêtement, une jambe et un pied⁸⁹. Les lévites marchent sur une bande d'herbe, au premier plan coule le Jourdain en sens inverse de leur marche : il descend d'un petite colline vers la droite alors que la procession se dirige de la gauche vers la droite. Cette formule est constante ainsi que la forme de l'Arche au fol. 218 v (Fig. 24) et 219 du Vat. gr. 747. Au fol. 477 du Séral (Fig. 25) et 344 du Vatopédi (Fig. 26), l'Arche est posée sur la base qui repose sur les épaules des lévites, décorée de petits motifs ronds. On en voit un long côté et les deux petits côtés qui, par une mal-adresse de perspective, ne sont pas toujours parallèles⁹⁰.

Au centre de cette base, l'Arche a la forme d'un écrin dont le long côté et la face avant sont dessinés. Elle est recouverte de stries, les mêmes que celles qui servent de décor à sa base. Deux bandes étroites de tissu sont posées au milieu et à l'arrière de l'Arche, elles aussi cloutées de petites perles ou de fines pierres. Sur la face avant, entre les arêtes du toit à double pente et la limite du socle, des personnages. Au fol. 443 du Vat. 746 (Pl. 4), un personnage masculin, tête nue, est au centre, et il est entouré de deux figures de trois-quarts, la tête inclinée vers lui⁹¹. L'Octateuque du Séral figure, au centre, un personnage debout, imberbe, aux cheveux courts, nimbé d'un large disque. Autour de lui, deux autres figures nimbées, de trois-quarts, le visage incliné vers le sol. La figure de gauche semble être une femme et porter une, *palla* tombant sur ses

87. La forme de l'Arche est constante dans le Rouleau et trois personnages sont inscrits sur sa face. Pour les détails, les problèmes de date et la bibliographie, voir *Le Signe*, p. 172-175.

88. Ex. 25 : 10-15

89. Le problème des figures cachées ou partiellement dessinées existe dans d'autres manuscrits (aussi pour d'autres scènes) voir p. ex., la Bible de la Reine-Christine, Vat. Reg. gr. 1. C. Mango, « The date of Cod. Reg. Gr. 1 and the 'Macedonian Renaissance' », *Acta Archaeologiam et Artium Historiam Pertinientia*, 4, 1969, p. 121-126. S. Dufrenne et P. Canart, *Die Bibel des Patriarchus Leo*. Fac-simile avec volume d'introduction, Codices e vaticaniis selecti, Zürich, 1995. D. Olster, « Byzantine Hermeneutics after Iconoclasm : Word and Image in the Leo Bible », *Byzantion* 64, 1994, p. 419-458. Sur le Rouleau de Josué le quatrième Lévite est totalement absent.

90. Sur la miniature du 746, ces lignes s'écartent nettement.

91. Les formes sont juste esquissées, il n'y a pas de traits du visage, ni de nimbe. On ne peut distinguer les gestes des mains. La seule certitude est que les personnages sont debouts et non ployés comme à Rouleau de Josué.

épaules. Le Vatop. 602 montre le personnage central nimbé. Au folio 345 v (Fig. 27) dans le registre supérieur de la miniature représentant la traversée du Jourdain à pied sec, la face antérieure de l'Arche est frappée d'un médaillon rond où se détache un buste de femme nimbé et voilé⁹². Enfin au folio 351 (Fig. 28), l'Arche est portée vers Jéricho, derrière les sonneurs de *shofar*, et sa face montre trois personnages, celui du centre nimbé et les deux autres inclinés vers lui.

Le folio 218 v du 747 (Fig. 24) semble indiquer une légère hésitation dans le choix de la formule⁹³: l'Arche placée sur la base portée par les lévites est couverte d'un tissu à plis qui suggère une forme arrondie pour son sommet. Il est impossible de distinguer s'il y avait un motif sur la face de l'Arche et s'il s'y trouvaient des personnages. Il y a peut-être là l'indication d'une hésitation ou d'une confusion de la part de l'artiste confronté à deux types formels différents.

Le changement dans la forme de l'Arche est-il dû à une influence d'ordre liturgique, l'écrin rappelant un objet en usage dans la liturgie de la messe⁹⁴? On en verra plus loin les possibles interprétations. Mais, comme pour l'addition du ciborium dans les mêmes manuscrits, au-dessus de l'Arche au sommet semi-arrondi, les personnages figurés sur la face courte de l'Arche, dans le cycle de Josué, doivent recevoir une interprétation chrétienne typologique. Le personnage masculin est Jésus, le personnage féminin Marie. Il s'agit peut-être d'une Déisis⁹⁵, ou bien de Jésus vénéré par les anges⁹⁶. L'interprétation allégorique d'Origène qui voit, dans le *kapporet* portant les chérubins, un symbole typologique, un prototype de la Trinité est essentielle pour la compréhension de la figuration⁹⁷. Son commentaire est sans doute à la base de l'addition des personnages à ce modèle formel de l'Arche. De la même manière, la liturgie byzantine de la Vierge et en particulier les Théotokia⁹⁸ forment l'arrière-fond du fol. 345 v de l'Octateuque de Vatopédi qui dessine un médaillon de la Vierge sur l'Arche⁹⁹.

92. L'identification de Marie n'est pas douteuse. Quant au f. 477 du Séraïl, la présence de la palla y permet l'identification.

93. Un tissu, beaucoup plus large, recouvrant toute la partie arrière de la structure dans le Rouleau de Josué. Dans le 747, un tissu drapé est jeté sur le toit de l'Arche et l'allure générale du dessus est en dos d'âne, plutôt qu'en arête aiguë, comme dans les autres manuscrits. Il s'agit, sans doute, de l'étoffe ou plutôt d'une des couvertures de l'Arche lors de ses déplacements. Invisible à tous, l'Arche était recouverte de trois couvertures de type différent : le *Paro'het* (le voile), une peau de *ta'hah* et une étoffe d'azur (Nombres 4 : 5-6). De cette façon, les détails de sa structure étaient impossibles à distinguer.

94. Pour des exemples, voir *The Glory of Byzantium, Catalogue of the Exhibition at the Metropolitan Museum*, New York, 1997 : fig. 36 (reliquaire à toit conique de Saint-Démétrius en argent, daté de 1059-67), fig. 78 (reliquaire en forme de coffret, en ivoire, du milieu de X^e siècle, avec une Déisis sur le couvercle), et fig. 176 (boîte à brûler l'encens en forme d'église, en argent, du XII^e siècle). Et toujours, J. Braun, *Die Reliquiare des christlichen Kultes und ihre Entwicklung*, Fribourg-en-Brisgau, 1940.

95. Jésus, Marie et Jean-Baptiste sont les protagonistes de la Déisis byzantine.

96. Le thème de l'adoration mystique, envisagé par certains, est plus tardif, dans l'iconographie byzantine.

97. Origène, X^e Homélie : « Par les chérubins et le propitiatoire il faut comprendre la science de la Trinité, car chérubins veut dire multitude, c'est-à-dire perfection de la science et quelle autre perfection de science y a-t-il que de connaître le Père, le Fils et l'Esprit Saint ? ». Origène, *Homélies sur les Nombres*, éd. Sources Chrétiennes. Intr. et trad. de A. Méhat, Paris, 1957, p. 158 ff.

98. Voir *Le Signe*, p. 54-59. J. H. Créhan, « The Ark of the Covenant », *Clergy Review* 36, 1951 p. 301-311. R. Laurentin, *Marie, l'Église et le Sacerdoce*, Paris 1953. Idem, *Structure et Théologie de Luc I-II*, Paris, 1964. A. Kniazeff, « La Théotokos dans les offices byzantins du temps pascal », *Irénikon*, 34, 1961, p. 21-24. Idem, « Mariologie biblique et liturgie byzantine », *Irénikon*, 1955, p. 1-24.

99. Cette miniature (fig. 27) est ainsi la première d'une longue série de figurations qui au XIV^e siècle associeront l'Arche et Marie. Fig. 43-57.

Ces détails — qui n'en sont pas, mais des éléments typologiques fondamentaux pour la compréhension de la figuration — sont délibérément ajoutés au schéma de l'Arche-écrin pour mettre en emphase sa signification chrétienne. Des miniatures narratives, basées sur un cycle historique textuel précis, représentent ainsi l'Arche sous une forme qui n'a aucune base dans le texte biblique, le contredisant clairement. L'Arche n'est plus perçue comme l'objet sacré, par excellence, du peuple juif, figurant l'histoire de sa Rencontre avec Dieu, dans son chemin vers la Terre Promise et Jérusalem. Mais elle est orientée dans le sens d'une interprétation typologique chrétienne où l'essentiel devient la référence à un commentaire chrétien.

L'Arche dans les Octateuques est ainsi représentée suivant deux modèles formels totalement différents : une armoire à sommet cintré, à portes à panneaux, vue strictement de face et sommée des chérubins, où se superpose quelquefois un ciborium. Ce type n'existe que dans l'illustration du Pentateuque, il y est constant et très proche des sources juives anciennes. Le second type est celui de l'écrin, à toit en double pente, posé sur une base décorée et porté par quatre lévites, sans chérubins, mais avec l'addition d'une scène christologique ou d'un médaillon marial. Il n'existe que dans le cycle du livre de Josué, il y est constant et ne se mêle jamais au type précédent.

La *menorah* a, comme dans la Topographie, deux schémas formels. Le premier est celui de la description biblique, cherchant à en reproduire les détails, quelquefois directement copié d'œuvres juives de haute époque. Le second est celui de l'objet liturgique, porte-cierge des églises, lorsqu'elle est figurée sur des plans du Tabernacle, avec d'autres objets. La table reste un rectangle plat, à qui manque cependant les indications cosmiques qui la marquaient dans la Topographie.

Deux miniatures, singulières et qu'il faut isoler des autres, figuraient dans l'Octateuque de Smyrne, disparu dans les flammes¹⁰⁰ et qui contenait dans les fragments du Physiologus, le texte partiel de la Topographie. Ces miniatures, aux folios 82 r et 82 v, se font face et illustrent un thème typologique qui traduit en images la conception byzantine de la typologie mariale. Marie (Fig. 29), nimbée, est assise sur un trône bas, recouvert de coussins dont la base est vue en perspective. Dans ses bras, elle présente l'enfant Jésus, lui-même nimbé. Des deux côtés de sa tête, les initiales traditionnelles de son nom. C'est l'attitude et la présentation immuable de la Théotokos byzantine. L'originalité de la miniature réside dans le fait que le trône de Marie est posé sur le sommet de la *menorah*, au haut de la branche centrale. Il n'y a ni fleurs ni bourgeons, ni cupules, mais chaque branche se divise, en son extrémité, en trois torches d'où jaillissent des flammes. La traduction visuelle des versets 1 à 3 du chapitre 11 d'Isaïe envisage déjà pour le folio 81 du manuscrit Sin. 1186 de la Topographie Chrétienne (Fig. 7) la même évidence : le « rejeton » de Jessé est Jésus. L'esprit saint qui est l'épicentre de la prophétie est, comme Jésus, un des éléments de la Trinité. La division de chaque branche de la *menorah* (au nombre de sept comme les sept dons de l'Esprit saint de la vision d'Isaïe) en trois est une allusion évidente à la Trinité. La *menorah* biblique se transforme en symbole typologique chrétien.

100. Détruit dans l'incendie de la Bibliothèque de Smyrne, en 1923, il n'en reste que des photographies prises par Gabriel Millet, aujourd'hui dans la Photothèque Millet, à l'École Pratique des Hautes Études à Paris. La miniature figurant Marie assise sur la *menorah*, au folio 82 (Fig. 29), est à rapprocher de la lampe d'argile du I^e siècle, qui représente un personnage nimbé sans doute féminin, au-dessus d'une *menorah* à l'envers. On se référera à l'analyse de M. Simon, « Le chandelier à sept branches, symbole chrétien ? », *Revue d'Histoire Judéo-Chrétienne*, Paris, 1962, p. 181-187.

La seconde image (Fig. 30) n'est pas moins claire. Marie, toujours assise, tient cette fois Jésus-enfant sur son bras droit, d'où il lui tend les bras. Le trône à coussin et à base en perspective est dessiné avec un large dossier sur le fond duquel se détache la figure de Marie. Elle est tout entière inscrite dans un cadre rectangulaire à l'intérieur duquel est dessiné un second cadre : celui-ci comporte deux colonnes et une conque dans un arc en plein cintre qui somme toute la miniature. L'allusion typologique est ainsi évidente : Marie est assimilée au Tabernacle. Dans le Sanctuaire, elle réside, recevant le Logos, comme l'Arche sacrée contenait les objets. L'allusion visuelle est tout aussi claire, la forme du Tabernacle étant celle de l'Arche juive de haute époque où les éléments architecturaux (colonnes, arc en plein cintre, conque) étaient prédominants¹⁰¹. La forme de coffret à sommet cintré de la Topographie et des Octateuques appartenait au même modèle. La « récupération » s'effectue ici au niveau de l'interprétation de la formule, qui fait de Marie le type et le symbole de l'Arche et du chandelier, en accord parfait avec la patristique et la liturgie byzantines.

— *Le Livre des Rois*

Unité textuelle de la Septante particulière au monde byzantin, le Livre des Rois réunit les deux livres de Samuel et les deux livres des Rois du canon de la Bible hébraïque, en quatre livres de Rois. Le manuscrit de la Bibliothèque Vaticane gr. 333 est du XII^e siècle¹⁰² mais, comme pour les Octateuques, son modèle est d'une date beaucoup plus haute. Les miniatures sont divisées souvent, en deux ou trois registres, groupées par de fins cadres entre les colonnes de texte. Elles se déroulent en illustration continue, au long des registres et souvent à l'intérieur d'un même registre. Elles comprennent de courtes légendes explicatives, donnant fréquemment les noms des personnages.

L'Arche y est représentée neuf fois, suivant un type formel unique, différent de ceux de Cosmas ou des Octateuques pour le cycle du Pentateuque, mais apparenté au modèle formel du cycle de Josué.

La première figuration est au folio 8 v (Fig. 31), qui représente la bataille avec les Philistins¹⁰³ et l'Arche est figurée dans la partie inférieure gauche de la miniature, dans le camp des enfants d'Israël. Elle a la forme d'une petite maison, un grand rectangle couronné d'un triangle qui lui fait un fronton. Seule sa face est dessinée, il n'y a aucun essai de perspective. C'est la même forme que celle de l'Arche dans le cycle de Josué des Octateuques ou dans le Rouleau de Josué. Mais la présentation dans le dessin est différente. Elle était vue de trois-quarts, en profondeur, un long côté et la face posée sur une base, celle-ci montrant aussi des intentions de dessin dans l'espace. Ici, elle est parfaitement plate, seule sa face est visible — comme c'était le cas pour la forme cintre de l'Arche dans les Octateuques et la Topographie — mais ses dimensions sont différentes, elle est plus volumineuse. Dans l'axe médian de la face, un chérubin laisse voir ses ailes

101. *Le Signe*, Tableaux des formes de l'Arche dans l'art juif, « La façade-cadre », p. 249-251.

102. R. Devreesse, *Codices Vaticani Graeci*, t. II, Bibl. Vat. 1937. J. Lassus, *Les Miniatures Byzantines du Livre des Rois*. Mélanges d'Archéologie et d'Histoire 45/1928, p. 38 ff. Et idem, *L'Illustration Byzantine du Livre des Rois*, *Vaticanus Graecus 333*. Synthronon, Bibl. des *Cahiers Archéologiques*, Paris, 1973.

103. J. Lassus, *Le Livre des Rois*, p. 37-38. Les légendes sont données d'après les relevés de l'ouvrage de Lassus. I Rois, 4 : 2.

croisées deux par deux, vers le haut et le bas¹⁰⁴. La même forme est reprise au folio 9 (Fig. 32), sur la miniature supérieure. Les Philistins emportent l'Arche¹⁰⁵, trois hommes la portent sur leur épaule droite, sur laquelle elle repose directement sans barres, ni base. Elle occupe plus de la moitié de la miniature, en hauteur et en largeur.

Au folio 9 v (Fig. 33), l'Arche a été déposée dans le temple de Dagon¹⁰⁶. Elle est debout au centre de la miniature, le même rectangle et deux lignes fines et parallèles tracent deux bandeaux en haut et en bas ; un fronton la coiffe et elle est vue strictement de face. Un seul chérubin, est dessiné sur l'axe médian et on ne distingue que deux paires d'ailes entrecroisées. Un visage se trouve à l'intersection des ailes¹⁰⁷. A gauche, sous un portique à colonnes, des personnages se lamentent ; l'un d'eux, placé entre les deux colonnes d'entrée, sous une arcature surmontée d'un fronton, porte la main à ses yeux dans le geste de quelqu'un qui pleure. A droite, d'autres colonnes fines supportent des arcatures, au centre de l'une d'elles est placée la statue du dieu nu. C'est le temple de Dagon à Ashdod, suivant la description du texte biblique¹⁰⁸. La partie inférieure droite de la miniature est presque illisible. On y distingue cependant des traces qui pourraient être celles de morceaux de statue brisés.

Le folio 10 (Fig. 34) représente les Philistins décidés à renvoyer l'Arche qui ne leur cause que des catastrophes¹⁰⁹. Dans la miniature inférieure, l'Arche repart vers Israël¹¹⁰, déposée sur un chariot à deux roues traîné par deux vaches. En dehors de la séquence narrative, rien n'est différent en ce qui concerne la figuration de l'Arche. L'Arche est revenue d'elle-même vers les enfants d'Israël¹¹¹ au folio 10 v. Cette fois, on n'en voit qu'une moitié, apparaissant dans la partie gauche de la miniature, comme « entrant » dans l'image. Elle est posée sur le chariot des figurations précédentes, ses montants de bois destinés à la maintenir, très apparents sur la face de l'Arche. Plus loin, un feu est préparé, pour y offrir les vaches en sacrifice.

Le folio 11 (Fig. 35) est divisé en deux registres. En haut, un ange, au centre de la miniature, frappe de son bâton les habitants de Beth Shemesh¹¹² : ceux-ci s'enfoncent jusqu'aux épaules dans la terre devant les murs de leur ville qui vacillent, tandis que d'autres contemplent la scène depuis les créneaux. L'Arche occupe la partie gauche du registre supérieur, présentant toujours les mêmes caractéristiques. Au registre inférieur, Samuel parle aux enfants d'Israël¹¹³ et on les voit plus loin, briser les idoles de

104. Les chérubins de la description biblique sont des êtres ailés dont les ailes se touchent au-dessus de l'Arche. Ils ont chacun une paire d'ailes. Le « chérubin » du *Livre des Rois* a deux paires d'ailes. Voir n. 42, 43, 70, 75.

105. J. Lassus, *Le Livre des Rois*, p. 38-39. I Rois, 4 : 11.

106. Un panneau du mur occidental de la synagogue de Doura figure le même sujet, mais, en fait, trois scènes sont réunies. *Le Signe*, p. 142-144. Lassus, *Le Livre des Rois*, p. 39-40. I Rois 5 : 1.

107. C'est un visage unique et non un visage d'homme et des têtes de lion et d'aigle ou de bœuf, comme sur les chérubins-tétramorphes des Octateuques. Le visage et sa location rappellent les manuscrits hébreuques, malgré les différences dans la forme et le nombre des ailes relevées plus haut. Voir Fig. 64, 65, 66.

108. Il est représenté comme un temple à fronton et colonnes, à Doura également. Le rapprochement entre les deux figurations a déjà été fait par Weitzmann, dans *Illustration der Septuaginta*, voir n. 62.

109. J. Lassus, *Le Livre des Rois*, p. 40. I Rois 5 : 7-9.

110. I Rois, 6 : 10.

111. J. Lassus, *Le Livre des Rois*, p. 40-41. I Rois, 6 : 13.

112. I Rois, 6 : 19.

113. J. Lassus, *Le Livre des Rois*, p. 41. I Rois, 7 : 3-4. Samuel tient un rouleau à la main, il est nimbe et, sur ses cheveux, une petite coiffure en demi-cercle, frappée d'un point noir, est sans doute une réminiscence des *tefillin*.

Baal avec des haches¹¹⁴. David et sa cavalerie écrasent les Philistins au registre supérieur du folio 45 v (Pl. 5). Au registre inférieur, beaucoup plus grand (il occupe les deux tiers de la miniature en hauteur), l'Arche est placée sur un chariot trainé par des vaches ou des bœufs¹¹⁵. On en voit un côté et deux roues, dont les jantes forment des rosettes à huit pétales. A gauche, derrière l'Arche, David joue de la viole¹¹⁶. Au-dessus de l'Arche, un ange ailé et nimbé frappe Ouza de son bâton. Des groupes précédent et suivent l'Arche. En haut du registre à droite, un personnage courbé, un pied posé sur le rebord, joue de l'orgue pneumatique¹¹⁷.

La miniature est divisée cette fois en trois registres, au folio 46 (Fig. 36). En haut, David, assis sous une colonnade, reçoit l'annonce que le Seigneur a bénî la maison d'Obed-Edom. Au registre du milieu, l'Arche est traînée sur un chariot par deux vaches qui sourient¹¹⁸, David la précède en dansant. Elle a la même forme, mais les lignes-décor du rectangle ont disparu. Entre les ailes du chérubin, apparaît à nouveau un fin visage. En dessous, David est accueilli à son retour, dans la cité, par les reproches de Mi'hal¹¹⁹.

La dernière figuration de l'Arche dans le Livre des Rois est au folio 47 v¹²⁰ (Fig. 37) où David est représenté deux fois, en prière : une première fois, il lève les bras vers un petit nuage d'où émanent des rayons, représentant la Présence Divine¹²¹. A côté, il est prosterné en *proskinesis*, devant l'Arche. Les deux figures sont présentées en narration continue, sans division de la miniature ; les pieds de David prosterné touchent la pointe de ceux de David debout. L'Arche a toujours la même forme, mais elle ne présente pas de cadre dessiné sur son contour et elle n'est pas posée sur un socle¹²².

Le cycle de l'Arche dans le Livre des Rois du Vatican, est un cycle narratif, extrêmement détaillé. Il suit avec précision le récit biblique et ne présente pas d'image-commentaire. L'Arche y a une forme constante, celle d'un coffret rectangulaire relativement haut et coiffé d'un toit pointu qui, présenté de face, devient un fronton. En fait, en l'absence totale de toute tentative de suggérer le volume ou la profondeur, il est difficile de déterminer si la figuration montre une face ou un côté de l'Arche¹²³. Posée sur le sol, sur une base, ou sur un chariot, elle est toujours vue du même côté. Le chérubin qui se trouve constamment au centre de l'axe médian de la figuration, est peint avec deux paires d'ailes entrecroisées, quelquefois autour d'un visage.

114. I Rois 7 : 4.

115. J. Lassus, *Le Livre des Rois*, p. 71-72. I Rois, 6 : 7.

116. N. T. Seebass, *Musikdarstellung und Psalterillustration im frühen Mittelalter*, Bern 1973.

117. Ce type d'instrument existait dès le 1^{er} siècle J. Perrot. *L'orgue, de ses origines hellénistiques à la fin du XIII^e siècle. Étude historique et archéologique*, Paris 1965.

118. I Rois, 6 : 12 Ce détail d'origine midrashique est, en fait, une transposition d'une scène antérieure sur celle-ci : les vaches reprirent d'elles-mêmes le chemin du retour vers Beth Shemesh (I Rois, 6 : 2) et éclatèrent en chants d'allégresse en arrivant. Il est possible que ce détail ait été copié sur une miniature juive, illustrant le passage en question, et reporté à la scène du transfert de l'Arche représentée ici.

119. I Rois, 6 : 20-23.

120. Lassus, *Le Livre des Rois*, p. 73. II Rois, 7 : 18.

121. Il n'y a cependant pas de main dans le segment de ciel. En comparaison, voir les miniatures des Octateuques et, de manière générale, la main traduisant l'intervention divine dès les fresques de Doura, n. 77.

122. Elle est comme suspendue en l'air. Il n'y a pas non plus de visage entre les ailes du chérubin, ce qui semblerait indiquer une miniature incomplète.

123. C'était le cas aussi pour la Topographie, et l'armoire cintrée des Octateuques. Mais la forme en écrin des Octateuques et du Rouleau de Josué figurait une petite face et un long côté, dessinés en perspective.

La présence de deux détails iconographiques d'origine juive, renforce la thèse d'un prototype juif pour le manuscrit. La proximité de certaines miniatures — notamment celles du temple de Dagon et du retour de l'Arche — avec les panneaux de Doura (où les mêmes éléments narratifs sont concentrés dans un seul panneau) ajoute encore à cette probabilité. Seule la forme de l'Arche elle-même diffère : le coffret à sommet semi-hémisphérique de Doura est remplacé dans le Livre des Rois par un rectangle large et trapu et sommé d'un fronton. Dans les deux cas cependant, elle n'est vue que de face, comme un objet d'adoration, un symbole du sacré, et non de trois-quarts, dans une vision plus ou moins réaliste de transfert, comme dans le cycle de Josué des Octateuques ou le Rouleau de Josué.

— *Le Psautier du Vatican Gr. 752*

Psautier à illustration intégrale, daté du milieu du XI^e siècle, il associe psaumes et commentaires dont l'iconographie se fait l'écho. Le thème de l'Arche, accompagnant les figurations de David, est quelquefois marqué d'une orientation typologique chrétienne dont la source est dans les commentaires¹²⁴.

Au folio 3 (Fig. 38), dans un texte préfaçant les psaumes du pseudo-Chrysostome, une miniature en bas de la page montre Asaph et Yeduthun, debout au-dessus d'une petite armoire de forme architecturale qui doit être l'Arche¹²⁵. Elle est figurée dans sa face rectangulaire avec deux bandeaux, encadrant une petite porte à caissons. Au-dessus, deux gâbles posés l'un à côté de l'autre laissent voir les deux personnages, à la gauche de chacun d'eux. C'est le seul exemple de la figuration d'une Arche à deux gâbles dans ce manuscrit et la raison de l'incertitude quant à son identification.

Par contre, au folio 7 (Fig. 39), l'Arche est identifiable à la fois par le texte et par le thème illustré¹²⁶ : le transport de l'Arche par David et l'histoire d'Ouza. Celui-ci se trouve dans le coin droit de la miniature, à demi-caché. David portant une croix¹²⁷ et situant par là-même la scène sur un plan christologique, est accompagné par deux soldats et suit l'Arche qui se dirige, à droite, vers la cité. Elle est posée sur un chariot à deux roues, vues en perspective, un peu en retrait l'une de l'autre. Un long timon sert de support à la structure qui a l'allure d'une maisonnette à toit pointu dont on voit la face avant et un long côté. Deux colonnettes ou deux bandeaux encadrent une porte, grand rectangle foncé dans la façade. Sur le gâble du toit, une autre ouverture. David a trois fois la taille de l'Arche qui se trouve réduite à celle d'un petit coffret.

Le texte de la préface du folio 7¹²⁸ mentionne la désignation, par David, de musiciens et de chanteurs, choisis parmi les lévites pour le service sacré. La miniature au bas

124. E. T. De Wald, *The Illustration in the Manuscripts of the Septuagint II, Psalms and Odes, Part 2, Vaticanus Graecus 752*, Princeton 1942.

125. Les personnages sont identifiés par les légendes ; ils font face à un texte qui se rapporte aux chants et ne mentionne pas l'Arche. Cependant, la personnalité et la fonction de ces deux figures sont liées au service de l'Arche : Asaph est le chef des lévites chargés des chants de grâce (I Chron. 6 : 7 et 16 : 4). Yeduthun avait la garde des instruments de musiques, des trompettes et des cymbales (I Chron. 16 : 42).

126. Le texte de la préface évoque II Rois, 6.

127. Il s'agit bien d'une croix et non du sceptre que l'on s'attendrait à trouver dans la main de David. Elle est tenue comme la croix qu'on met dans la main des martyrs. Elle nous paraît procéder d'une intention comparable à celle des trois personnages dessinés sur l'Arche dans les Octateuques : une interprétation typologique christologique.

128. Le texte fait allusion à I Chron. 1 : 16, aux lévites désignés pour le chant et la musique.

de la page, groupe ces personnages en deux registres, autour de l'Arche placée au centre du registre supérieur. Elle se trouve entre les deux colonnes de façade d'un ciborium sous lequel se tient David, un livre à la main. Elle a la même forme, en coffret-écrin, qu'au folio précédent, deux sections plus sombres sont dessinées dans sa face, dont une, dans le gâble, en triangle.

Une seule miniature illustre, au folio 277 (Fig. 40), le psaume 88 (89). Elle ne contient que deux éléments d'architecture sans personnage¹²⁹. A gauche, un bâtiment, dont la porte est cachée par un rideau à demi-relevé. Une petite coupole est sommée d'une croix. Le sanctuaire est ainsi le creuset d'une allusion chrétienne qui l'associe à l'Église¹³⁰. L'Arche est placée à gauche, un de ses longs côtés est vu de face. Sa forme est en coffret à toit pointu, les lignes filantes du toit indiquant son allure générale. Le côté est dessiné en rectangles inscrits où se croisent deux diagonales, donnant le décor de caissons caractéristique de ce type formel.

Deux autres figurations de l'Arche apparaissent encore dans le manuscrit. Au folio 322¹³¹ (Fig. 41), saint Sylvestre est debout à côté de l'Arche et près de lui se tiennent deux supplicants. L'Arche est vue sur un côté et sa face est décorée de rectangles concentriques. Son toit est en deux parties, nettement distinctes, une partie rectangulaire pour le côté et un fronton pour la façade. Rien de structural ne lie ces deux éléments. De la même façon, au folio 434¹³² (Fig. 42), deux personnages, identifiés par le texte comme les fils de Kora'h, sont debout derrière l'Arche, en partie cachés par elle. Ils prennent la place de la toiture du long côté, qui a totalement disparu, ainsi que le décor. Seules subsistent deux colonnettes sur la face avant, toujours coiffée d'un fronton.

L'iconographie du Psautier du Vatican gr. 752 est originale. Le modèle formel y est celui du coffret-écrin à toit en double pente. Mais les détails diffèrent, selon l'angle de vision, les problèmes de dessin ou de perspective. L'absence totale de chérubins est particulière au manuscrit. La même forme dans le Livre des Rois comportait un chérubin sur sa face. La figuration se démarque également par rapport au Rouleau de Josué ou aux Octateuques où des personnages lus comme une Déisis se trouvaient intégrés au gâble de l'Arche.

Dans le Psautier du Vatican, c'est la croix — dans la main de David ou sur la petite coupole — qui oriente l'interprétation dans un sens christologique. Elle ne se trouve cependant pas sur l'Arche elle-même, elle constitue un détail signifiant rajouté à la figuration et non une addition s'y intégrant¹³³.

129. Le commentaire de Théodoret évoque la promesse de Dieu de construire un sanctuaire pour y abriter l'Arche (PG 80, col. 1573-75). La légende fait allusion à l'Arche et aux tables de la Loi : « L'Arche pour contenir les Tables ». Le verset 4 du psaume chante l'alliance et la fidélité divine : « J'ai conclu une alliance avec mon élé, fait un serment à mon Serviteur David. »

130. Cette miniature est à rapprocher de celle du Vat. gr. 747, f. 158 v et 746, f. 235 v, Pl. 1 et Fig. 11.

131. Commentaire d'Eusèbe sur les versets 3 et 4 du psaume 104. Les mots dans la bouche de Sylvestre sont des commentaires d'Eusèbe sur ces versets (PG 23, col. 1300).

132. Commentaires de Chrysostome sur le verset 1 du psaume 144 (PG 55, col. 464).

133. C. Mango, *The Art of the Byzantine Empire*, p. 141 : « L'église... est glorifiée, au-dessus du Tabernacle du témoignage de Moïse, sur lequel se trouvait le propitiatoire et le saint des saints... La sainte table... est le trône sur lequel Dieu, porté par les chérubins, reposait... Le ciborium se trouve à la place où Christ fut crucifié... il reproduit aussi l'Arche de l'Alliance du Seigneur... où Dieu ordonna que soient faits deux chérubins... car *kib* (*kibotos*) est pour l'Arche et *ourin* veut dire la lumière du Seigneur. » *Germanus I, Historia Mystagogica*. F. E. Brightman, « The Historia Mystagogica and Other Greek Commentaries on the Byzantine Liturgy », *JTS*, 9, 1908, p. 248-267, 387-397.

— *Les Homélies de Jacob Kokkinobaphos*

Deux manuscrits des Homélies du moine Jacques sont conservés, l'un, à Paris, l'autre au Vatican¹³⁴. Ils sont presque totalement identiques¹³⁵. La figuration de l'Arche dans les Homélies de Jacob Kokkinobaphos marque un tournant, elle est une pierre angulaire essentielle dans la tentative de reconstruction de l'iconographie byzantine de l'Arche. Le texte qui sert de base à la figuration est un commentaire. Le livre est un recueil de sermons rédigés par Jacob, du monastère de Kokkinobaphos. Chaque homélie y est précédée par une page-préface, comportant une miniature en pleine page. Les manuscrits sont datés du XII^e siècle¹³⁶.

La miniature qui introduit la dernière Homélie sur la Visitation a choisi l'Arche pour thème. Ce sont les folio 133 v du Vat. gr. 1162 et le folio 181 v du B.N. gr. 1208 (Pl. 6). La miniature est absolument identique dans les deux manuscrits. Elle est divisée en deux, non par des registres, mais par la composition elle-même. Dans la moitié supérieure, une grande tente arrondie¹³⁷ figure la Tente d'Assignation, qui est suivant le texte biblique, le Tabernacle intérieur, couvert, renfermant le Saint et le Saint des Saints (Ex. 26). Une calotte-coupole la somme, découpée en tranches de couleur et festonnée. Les longues bandes qui suivent le dessin de la demi-circonférence rappellent la conque qui sommait l'Arche dans les figurations de l'art juif ancien¹³⁸. La tente est ouverte et le tissu est ramené en deux pans, fixés au sol de chaque côté par trois anneaux. Au centre de l'ouverture, se tiennent deux anges au visage fin encadré de cheveux bouclés, à trois paires d'ailes dont deux se croisent au-dessus et en dessous des visages. La troisième paire d'ailes s'ouvre transversalement ; cependant le miniaturiste a eu une hésitation : l'aile droite de l'ange de droite se lève, sans doute pour aller à la rencontre de l'aile gauche de l'ange de gauche, dans le mouvement qui est celui des ailes des chérubins dans le texte biblique. Ce détail déséquilibre la symétrie de la composition, mais est sans doute issu d'un modèle qui figurait des chérubins bibliques. Un

134. Paris BN Gr. 1208. Rome Bibl. Vat. Gr. 1162.

135. C. Stornajolo, *Miniatore delle Omilie di Giacomo Monaco (Cod. Vatic. gr. 1162) e dell'Evangelario greco Urbinate (Cod. Vatic. Urbin. gr. 2)*, Codices e Vaticanis selecti Series Minor I, Rome 1910, pl. 58. Omont, « Miniatures des Homélies sur la Vierge, du Moine Jacques, ms. gr. 1208 de Paris », *Bulletin de la Société Française de reproduction des manuscrits à peintures* II, Paris 1927. J. Lafontaine-Dosogne, *Iconographie de l'Enfance de la Vierge dans l'Empire Byzantin et en Occident*, Bruxelles 1964-65, p. 126-201 et p. 170-71. I. Hutter, *Die Homilien des Mönchs Jakobos und ihre Illustrationen*, Vat. gr. 1162, Paris gr. 1208. Diss. non publ. Vienne 1970. J. C. Anderson, « The Seraglio Octateuch and the Kokkinobaphos Master », *DOP* 36, 1982, p. 86-114. Idem, « The Illustrated Sermons of James the Monk : Their Dates, Order and Place in the History of Byzantine Art », *Viator*, v. 22, 1991, p. 69-120. I. Hutter et P. Canart, *Das Marienhomiliar des Mönchs Jakobos von Kokkinobaphos : Codex vaticanus graecus 1162*. Codices e Vaticanis selecti, 79. Zürich, 1991.

136. Jacques développe les thèmes légendaires de la vie de Marie, telles que les décrivent les apocryphes. S. J. De Strycker, *La forme la plus ancienne du Protévangile de Jacques*, Bruxelles, 1961. Les miniatures narratives illustrent le texte avec une minutie intimiste extrêmement originale, une tendresse pour les personnages et un amour du détail vrai, très sensibles. Les pages-préface reprennent des thèmes bibliques à orientation typologique : le songe de Jacob pour l'Homélie sur la naissance de la Vierge, la toison de Gédéon pour l'Annonciation et Jésus étendu sur le lit de Salomon pour le sermon sur les noces de Marie. Voir à ce sujet, S. Der Nersessian « Le lit de Salomon », *ZRVI*, 8, 1 (1963) *Mélanges George Ostrogorsky* I, p. 77-82.

137. Une tente représentait aussi le Tabernacle sur la miniature de la Bible de Saint-Paul-hors-les-Murs. H. L. Kessler, « Through the Temple Veil : The Holy Image in Judaism and Christianity », *Kairos*, 32/33, 1990, p. 53-77 Fig. 15. Réédité dans *Studies in Pictorial Narrative*, London, 1994, p. 49-73.

138. *Le Signe*, fig. 3, 10, 21, 22, 43, 44, 49, 50, 51, 53.

peu en avant des anges-chérubins dont les ailes inférieures sont cachées derrière elle, se trouve l'Arche, sous la forme d'un coffret rectangulaire, au dessus plat, mais dessinée en perspective vers la droite. Transparente, elle contient la jarre de manne que flanquent deux carrés, divisés en deux zones de couleur différente par deux lignes obliques qui sont les tables de la loi. Au-dessus, dans la partie supérieure de l'Arche, en longueur, est placé un fin bâton, fleuri dans son extrémité.

Dans la partie inférieure de la miniature, se déroule une scène continue où se groupent des personnages. C'est l'illustration de Nombres 17 : 16-26. A gauche, Moïse tient dans ses mains le bâton fleuri, signe de la désignation de son frère Aaron et de la tribu de Lévi pour le sacerdoce, au long des générations. Devant lui, autour duquel se groupent d'autres figures, se tient Aaron représenté en grand prêtre avec un manteau retenu sur l'épaule et des *tefillin* sur la tête¹³⁹. A droite, Moïse, joignant le bâton fleuri aux bâtons stériles, les montre aux chefs des autres tribus groupés en cercle compact et se regardant¹⁴⁰.

La désignation d'Aaron à la prêtrise par le bâton qui fleurit¹⁴¹ est le prototype du choix de l'époux de Marie. C'est par la floraison miraculeuse d'un bâton de bois que Joseph le charpentier, quoique veuf et déjà âgé, est désigné comme le futur époux de Marie¹⁴². Dans la littérature mariale et son symbolisme, la préfiguration du choix de l'époux est l'équivalent du choix du prêtre consacré au service divin, dans l'histoire biblique. L'allusion typologique de cette page est basée sur la liturgie mariale¹⁴³.

Un deuxième élément typologique est inclus dans la figuration de la croix au-dessus du Tabernacle, en surimpression à la scène biblique. La même addition symbolique chrétienne « signe » la miniature des Homélies, comme celle des Octateuques¹⁴⁴ ou du Psautier Vat. 752¹⁴⁵. La croix « traduit » l'édifice en termes pauliniens¹⁴⁶ et identifie le Tabernacle et l'Église chrétienne.

Cependant, l'Arche elle-même ne semble pas porter de signe symbolique chrétien. Elle n'a ni la forme en armoire cintrée, ni celle en coffret-écrin des autres manuscrits. S'agit-il d'une forme nouvelle ? Traduit-elle plus précisément le texte biblique¹⁴⁷ ? En fait, elle existe dans l'art paléochrétien, à Sainte-Marie-Majeure de Rome¹⁴⁸ où, portée

139. *The Image of the Jew*, p. 57-71 et fig. 19.

140. Nombres, 17 : 24. La légende se lit : « Le Tabernacle et l'Arche et les chérubins et le vase de manne et les tables et la verge d'Aaron qui fleurit ».

141. Nombres, 17 : 25.

142. *Protévangile de Jacques*, VIII 2-3, IX 1-2.

143. André de Crète compare Marie à l'Arche, la verge d'Aaron et aux tables dans son *Sermon sur la Dormition* (PG 97, III, col. 1096-1105). Jean Damascène, dans son *Homélie sur la Nativité* et celle sur la *Dormition*, énumère les préfigurations de Marie. « D'avance, c'est toi que le buisson a dépeinte que les tables écrites par Dieu ont dessinée, que l'arche de la loi a racontée ; c'est toi que l'urne d'or, le candélabre, la table, le rameau d'Aaron qui avait fleuri ont manifestement préfiguré ». Jean Damascène, *Homélies sur la Nativité et la Dormition*, SC, Paris 1963, I, 7, p. 63, 8, p. 103. Voir aussi n. 179. Pour les préfigurations mariales, R. Laurentin, *Structure et théologie de Luc I-II*, Paris, 1964. Dom B. Capelle, *Typologie Mariale chez les Pères et dans la liturgie*, Louvain, 1954, p. 225-249. A. Kniazeff, « Mariologie biblique et liturgie byzantine », *Irénikon*, 1955, p. 124 ff. Et aussi pour les Théotokia, notes 98, 156, 167.

144. Voir Fig. 11 à 14 et pl. 1.

145. Voir Fig. 39-40.

146. Hébr. 9 : 1-5. Voir note 58.

147. D'après les mesures données par le texte, l'Arche devait être un coffret rectangulaire au dessus plat que sommaient les chérubins.

148. *Le Signe*, p. 146-149 et fig. 63, 64, 65.

sur des barres par les lévites, elle a exactement la même forme, à laquelle s'ajoute un médaillon¹⁴⁹. Mais elle existe aussi dans cet art carolingien si inspiré de Byzance, dans le Psautier d'Utrecht¹⁵⁰, et surtout sur la mosaïque absidiale, unique en son genre, de Germigny-des-Prés¹⁵¹. C'est dans doute avec celle-ci qu'il faut chercher la comparaison la plus proche. Non seulement la forme est identique, mais on peut voir « au-dedans » de l'Arche, le bâton fleuri ; comme dans les Homélies, on « lit » les objets dans l'Arche. Celle-ci est transparente comme le verre, symbole de la virginité de Marie. En effet, sur les deux miniatures des Homélies, la forme de l'Arche n'est esquissée que par des lignes, elle n'est qu'une silhouette de traits tracés finement sur le fond du parchemin. Pas plus que les autres objets, le bâton d'Aaron n'est posé dessus, mais il est vu dans l'Arche. La III^e Homélie de Jacques sur la Présentation met l'accent sur l'identification typologique du bâton qui fleurit et de la fécondité de Marie¹⁵².

Les deux miniatures — qui en fait n'en sont qu'une seule — des Homélies, sont des compositions complexes, bourrées de symbolisme et chargées de toute l'influence des modèles. Typologie mariale et symbolisme chrétien ecclésial s'y mêlent et s'y retrouvent¹⁵³ mais aussi la trace de sources juives, dans l'usage du thème des *tefillin*. On verra plus loin le rapport de la forme de l'Arche dans les Homélies avec certains modèles juifs du Moyen Âge tardif, dans les manuscrits des XIII^e-XIV^e siècles¹⁵⁴.

Toute la formulation est centrée autour de l'iconographie mariale, amorçant ainsi un tournant dans les figurations byzantines de l'Arche, dès le XII^e siècle. C'est au XIV^e siècle avec l'apparition des grands cycles de typologie mariale dans la peinture monumentale, que l'orientation mariologique des figurations de l'Arche va se confirmer. Forme et symbolisme y prennent de nouveaux accents.

2) Les Cycles Mariologiques de peinture monumentale au XIV^e siècle

Les cycles de peinture du XIV^e siècle qui ornent les églises de représentations bibliques, confrontent le fidèle à des thèmes vétéro-testamentaires qui avaient disparu du décor de ces églises, à la fin du VII^e siècle, après les décisions du Concile In Trullo. Ils consacrent à l'iconographie des objets du Sanctuaire une part exceptionnelle. Échappant à la tradition des manuscrits enluminés où le thème se situait dans le

149. *Le Signe*, p. 149. Il est impossible de distinguer une figure sur ce médaillon. Mais c'est bien sur la face de l'Arche et des autres objets du Sanctuaire que l'on trouvera au XIV^e siècle, des médaillons renfermant des images de Marie. Voir plus loin, Fig. 51 à 56.

150. *Le Signe*, p. 154-156 et fig. 69 a et b. S. Dufrenne, *Les Illustrations du Psautier d'Utrecht. Sources et apport carolingien*, Paris, 1978.

151. E. Revel-Neher, « *Antiquus Populus, Novus Populus : The Apse Mosaic in the Church of Germigny-des Prés* », *Jewish Art, Special issue for Bezalel Narkiss 70th birthday*, 1998, sous presse.

152. PG 127, col. 609-610 : « *Sacerdotalis autem virga ut typus sanctae virginis assumi a Patribus consuevit, quia praete naturae leges sine ulla humoris irrigatione in ipso tabernaculo germinavit* ».

153. Le symbolisme liturgique de Germain de Constantinople (voir note 133), dans *l'Histoire Mystagogique* témoigne de la charge vétéro-testamentaire des rites ecclésiaux. L'église est préfigurée par le tabernacle du témoignage, l'autel par l'Arche de l'Alliance et les tables de la Loi. L'omophorion épiscopal est l'image des vêtements d'Aaron et les ornements sacerdotaux rappellent le manteau de celui-ci. *Comun. Byz.* p. 175 ff. Ces textes déterminent toute l'orientation de la typologie des objets du Sanctuaire et sous-tendent les figurations, des Homélies de Jacques aux peintures du mont Athos.

154. Voir chap. 2, fig. 64 à 77.

contexte de la traduction visuelle d'un texte biblique ou d'un commentaire, ils s'éloignent de la transcription littéraire et créent des schémas picturaux forgés pour eux, en fonction des exigences de leur spécificité.

L'iconographie mariale tient une place prépondérante dans ces cycles peints¹⁵⁵. La liturgie mariale sous-tend les thèmes et les détermine. On y trouve en particulier des sujets choisis pour illustrer l'hymne Acathyste¹⁵⁶ qui en occupe le point focal. Le thème des objets du Sanctuaire et plus particulièrement de l'Arche y revient très fréquemment¹⁵⁷ et on le retrouvera avec la même fréquence dans l'iconographie des cycles peints. Les prototypes vétéro-testamentaires de Marie, choisis pour servir de balancement typologique, constituent le second élément de ces nouveautés iconographiques. Abruptement récusés par les décisions du Concile in Trullo¹⁵⁸, les thèmes vétéro-testamentaires resurgissent dans la peinture Paléologue. La nécessité devant laquelle se trouvait l'Église orthodoxe de réaffirmer l'unité des deux Testaments¹⁵⁹ explique l'emphase mise sur les images typologiques et l'abondance des thèmes vétéro-testamentaires choisis pour servir de prototype à l'iconographie mariale apocryphe¹⁶⁰.

Ce sont ces images peintes, existant indépendamment d'un texte parallèle, mais faisant référence à un thème liturgique — donc chanté ou récité pendant l'office, dans l'édifice même où il est représenté — ou à un sujet typologique — donc évoqué pendant les sermons ou suggéré par l'office — qui donnent, à Byzance, au XIV^e siècle une dimension nouvelle au thème des objets du Sanctuaire.

Le Paraclesion de la Kariye Djami, à Istanbul, petite chapelle construite par Théodore Métochite, offre un cycle de fresques qui est le joyau du style et de l'iconographie

155. S. Dufrenne, « Problèmes iconographiques dans la Peinture Monumentale du début du XIV^e siècle », *L'Art Byzantin au début du XIV^e siècle*, Belgrade 1978, p. 29-38.

156. L'Hymne Acathyste a sans doute été composé au VI^e siècle, peut-être par Romanos le Mélode. J. Grosdidier de Matons, *Romanos le Mélode et les origines de la poésie religieuse à Byzance*, Paris 1977, voir p. 34-36. Récité le cinquième samedi de Carême, c'est un hymne à l'Incarnation où le rôle de Marie est mis en emphase. Pour l'historique de l'hymne et sa traduction, voir G. Meersseman, *The Akathistos Hymn*, Fribourg, 1958, p. 25-37. Et *Acathyste et Paraclesis*, trad. P. D. Guillaume, Rome 1981. Traduit en latin, l'Acathyste atteint le monde carolingien et sera à la base de la poésie mariale occidentale.

157. Par exemple, à la quatrième strophe, Icos 23 : « Réjouis-toi, tabernacle saint du Verbe divin, Réjouis-toi plus sainte qu'au Temple le Saint des Saints, Réjouis-toi, arche recouverte d'or par l'Esprit »...

158. C. J. Hefele, *A History of the Councils of the Church*, Édimbourg 1896, réédition New York 1972, V, p. 221 ff. Le Concile Quinisexte, dit In Trullo, en 692, reflète la crainte, dans l'Église, du danger toujours présent de « Judaïsation ». C'est ce danger de contamination qui amène celle-ci à l'interdiction de représenter « l'ombre » et à la recommandation de préférer « la lumière ». Il s'agit du choix iconographique des représentations de la Grâce au détriment de ceux de la Loi, pour le décor des églises. Ainsi les scènes vétéro-testamentaires, y compris celles qui avaient un potentiel typologique puissant, sont bannies du vocabulaire iconographique orthodoxe et ne subsistent que dans l'enluminure des manuscrits bibliques. Canon 82. I. D. Mansi, *Sacrorum conciliorum nova et amplissima Collectio*, Florence - Venise, 1759-1798, vol. XI, p. 977 ff. C. Mango, *The Art of the Byzantine Empire. 312-1453. Sources and Documents*, Englewood Cliffs, N.J. 1972, p. 139-140.

159. Cette unité était, en effet, rejetée par les hérétiques. Voir, pour le rôle de l'interprétation typologique dans cette polémique, I. Dujcev, « L'Interprétation typologique et les discussions entre hérétiques et orthodoxes », *Balkanica* 6, 1975, p. 37-50. Certains Pères, comme Grégoire Palamas, s'opposaient, eux aussi à la figuration des « types », reprenant ainsi l'argumentation du concile in Trullo. J. Meyendorff, *Introduction à l'étude de Grégoire Palamas*, Paris, 1959.

160. Groupés en cycles illustratifs riches, ils figurent le songe de Jacob, la Porte close, le banquet de la Sagesse, le buisson Ardent, le Tabernacle, la consécration du Temple de Salomon, tous thèmes issus des lectures bibliques dans la liturgie des fêtes mariales. J. Gouillard, « Le Synodikon de l'Orthodoxie, Édition et Commentaires », *Travaux et Mémoires* 2, 1967, p. 76-81. Et G. Babic, « L'iconographie constantinopolitaine de l'Acathiste de la Vierge à Cozra (Valachie) », *ZRVI* 14-15, 1973, p. 179 ff.

des Paléologues¹⁶¹. Sur le côté sud de la chapelle, un cycle typologique est consacré à Marie. Parmi les figurations de celui-ci¹⁶² se trouve une représentation de la « *dedicatio* » (Fig. 43), la consécration du Temple construit par Salomon. Quatre scènes consécutives y sont consacrées au transport de l'Arche et des objets du culte divin dans le Temple¹⁶³. L'Arche elle-même y est figurée deux fois : une première fois dans la première scène du cycle, le transfert, situé dans la baie orientale, dans la moitié ouest de la lunette méridionale ; en second, dans la grande composition de la consécration du Temple, sur la lunette sud de la baie occidentale.

Les fresques comportent des légendes, qui sont des extraits du texte de la Septante illustré. Ainsi le texte de I Rois 8 : 1-4 (Sept. III Rois) sous-tend la figuration du transfert de l'Arche¹⁶⁴ dans le Temple. Elle reprend un schéma iconographique qui apparaissait déjà sur les figurations du transport de l'Arche illustrant le livre de Josué¹⁶⁵. Quatre lévites portent l'Arche sur leurs épaules. Vêtus de la tunique et du pallium classiques¹⁶⁶, ils sont tête nue, ont la barbe et les cheveux blancs. Ils portent l'Arche directement sur leurs épaules, sans que des barres, ni une base plate ne servent de mode de portement. Les porteurs sont donc obligés de toucher l'Arche elle-même, détail qui contredit totalement les instructions du texte biblique¹⁶⁷. Ce système de portement existe sur une seule autre œuvre antérieure, la Bible de la Reine Christine, mais la forme de l'Arche y est différente¹⁶⁸.

Au paraclésion de la Karyie Djami, l'Arche est une large structure plus longue que haute, en forme de maisonnette à toit pointu. Ce n'est pas le petit coffret-écrin des miniatures du Livre de Josué. Elle est, au contraire, si grande et semble si lourde que sa taille et son poids conjugués paraissent écraser les quatre figures qui la portent. La formule de portement presque identique, qui est si abondamment attestée précédemment, est reprise ici avec un nouveau et délibéré sens des réalités : ce désir est sensible dans les détails mêmes de la fresque ; la tête des porteurs est déportée sur le côté et rentrée dans leurs épaules, sous la lourdeur de leur fardeau. Aucune des représentations antérieures ne suggère cette impression d'écrasement sous le fardeau et l'effort.

161. P. A. Underwood, éd., *The Kariye Djami, Studies in the Art of the Kariye Djami and its intellectual background*, Princeton, 1975. S. der Nersessian, « Program and Iconography of the frescoes of the Paraclesion », *Kariye Djami*, vol. IV, p. 305-318 et pour les scènes de l'Arche, p. 228-343.

162. Le cycle comprend l'échelle de Jacob, Moïse et le buisson ardent, Aaron et ses fils, la prophétie d'Isaïe. S. der Nersessian, « Frescoes of the Parecclesion », pl. 461-468.

163. S. der Nersessian, « Frescoes of the Parecclesion », pl. 454-460.

164. La version qui figure sur la légende des fresques est légèrement différente. Voir der Nersessian, p. 228.

165. Pour les Octateuques dans le cycle de Josué, voir fig. 24 à 28 et pl. 4. La figuration de la traversée du Jourdain dans la Topographie est différente, en ce sens que le modèle formel de l'Arche y est celui de l'armoire cintrée. Voir fig. 5 et 6.

166. Ils sont vêtus de la même façon sur les miniatures des Octateuques et du Rouleau de Josué.

167. Ce sont Aaron et ses fils qui sont chargés d'entrer dans le Sanctuaire pour recouvrir les objets — et plus particulièrement l'Arche, voilée par le *Paro'het*, une peau de *ta'ha'h* et une étoffe d'azur — avant le départ. Les fils de Kehat chargés du portement n'avaient pas le droit de toucher aux objets sacrés. Nombres 4 : 15. « Aaron et ses fils achèveront ainsi d'envelopper les choses saintes et tous les ustensiles sacrés, lors du départ du camp ; alors seulement viendront les enfants de Kehat pour les porter, car ils ne doivent pas toucher aux choses saintes sous peine de mort. » Ces instructions drastiques veulent éviter le risque d'idolâtrie, en empêchant que, justement, un culte direct ne soit rendu aux objets. Ceux-ci ne sont et ne doivent être que des objets accessoires du culte divin, qui seul justifie leur présence.

168. Au folio 85 du Vat. Reg. gr. 1, l'Arche repose directement sur les épaules des porteurs, mais sa forme, voilée en partie et imprécise, tend vers le semi-cylindre. *Le Signe*, p. 170-172, fig. 80, n. 89.

L'Arche a un énorme toit en double pente qui occupe plus des trois quarts de la hauteur générale de la structure. Il repose sur une petite base droite qui constitue le corps de la structure. Trois larges bandeaux courant verticalement le long des côtés, divisent l'Arche en trois zones. Un médaillon rond orne la face triangulaire du toit. La figuration que contenait le médaillon n'est plus lisible. S'agit-il d'un médaillon de la Vierge ? C'est sans doute le cas : on en trouvait déjà un sur une miniature de l'Octateuque de Vatopédi¹⁶⁹ et d'autres images des cycles mariologiques comportent aussi des médaillons de ce genre¹⁷⁰.

La partie droite de la lunette sud de la baie occidentale (Fig. 44) figure le dépôt de l'Arche à « la place qui lui était destinée » dans le Temple¹⁷¹. L'Arche y est déposée dans un espace fermé où elle se trouve seule et inaccessible — mais directement sur un autel, une grande table rectangulaire, recouverte d'une nappe de tissu lourd brodé et couronnée d'un ciborium posé sur deux colonnes. La table-autel recevant l'Arche n'est pas une nouveauté, elle apparaît dans d'autres figurations, antérieures¹⁷². Le ciborium lui aussi, se trouvait déjà dans les Octateuques¹⁷³. Mais l'importance de ces détails conjugués avec le symbolisme marial, n'est pas à négliger.

Deux porteurs seulement, cette fois, tenant l'Arche par en dessous de sa face, la déposent sur la table. Des deux chérubins, l'un est nettement visible à droite, par ses ailes entrecroisées. L'état de la fresque ne permet pas de savoir s'il y avait un visage au croisement des ailes. L'autre ange disparaît, ne laissant voir que la pointe de ses ailes derrière un petit bâtiment qui apparaît derrière l'Arche, à sa gauche et en perspective oblique¹⁷⁴. Un segment de ciel laisse échapper des rayons de lumière qui descendant vers la figuration. La main qui apparaît dans le ciel sur certaines figurations de l'Arche dans les Octateuques¹⁷⁵ est sans doute un antécédent de ce même détail à la Karyie Djami. Mais on peut y voir aussi une allusion précise à l'indication du texte biblique qui mentionne que la *She'hina*, la Présence Divine, remplit le Saint des Saints du Temple après que l'Arche y fut déposée¹⁷⁶.

L'iconographie de l'Arche dans le paraclésion de la Karyie Djami est riche de références liturgiques qui s'additionnent aux références bibliques. La liturgie byzantine de la fête de la Présentation de Marie au Temple cite le texte du livre des Rois sur la consécration du Temple¹⁷⁷. A cette lecture, s'ajoute celle des chants et des sermons

169. Voir Fig. 27.

170. Voir Fig. 51 à 54.

171. I Rois 8 : 6 : « Alors les prêtres installèrent l'Arche d'Alliance de l'Éternel à la place qui lui était destinée dans le *Dvir* ou Saint des Saints, sous les ailes des chérubins. »

172. *Le Signe*, p. 165-170 et fig. 76, 77, 78, 79 et p. 163-164, fig. 75, pour les figurations du Pentateuque d'Ashburnham, de la Bible de Saint-Paul-hors-les-murs et des Apocalypses carolingiennes.

173. Voir plus haut, les miniatures des Octateuques, fig. 11 à 14.

174. S. der Nersessian, « Frescoes of the Parecclesion », p. 340, reconnaît ici le *kapporet* à cause de la position des chérubins de part et d'autre de celui-ci. Ce n'est pas notre opinion : il n'y a aucun parallèle dans les figurations de l'Arche et suivant le texte biblique, le *kapporet* est le « couvercle » de l'Arche, en tout cas une partie intégrale de sa structure et non un objet isolé. On peut plutôt supposer qu'il s'agit du *Dvir*, du Saint des Saints du Temple où l'Arche fut déposée « sous les ailes des chérubins » (I Rois 8 : 6-7). Ce n'est pas dans le *Dvir* que les prêtres déposent l'Arche, mais sur l'autel chrétien, augmentant ainsi le potentiel typologique de l'image chargée de symbolisme chrétien.

175. Voir n. 77.

176. I Rois, 8 : 10-11. « Or, lorsque les prêtres sortirent du lieu saint, une nuée s'étendit dans la maison du Seigneur et les prêtres ne purent, par la suite, s'y tenir, pour faire leur service car la majesté divine remplissait la maison du Seigneur. »

177. I Rois, 8 : 5-11.

consacrés à l'identité entre Marie, réceptacle sacré et temple spirituel, et le Temple historique, entre Marie, vase recevant le Logos, et les objets sacrés comme le vase de manne¹⁷⁸.

Jean Damascène dans sa seconde *Homélie sur la Dormition*¹⁷⁹ met en parallèle le transport de l'Arche dans le Temple, en présence de Salomon et des anciens d'Israël¹⁸⁰ avec la procession des funérailles de Marie où les apôtres étaient présents et où Jésus lui-même participa¹⁸¹.

Les textes apocryphes de la Présentation de Marie au Temple¹⁸² indiquent qu'elle a été déposée près de l'autel dans le Temple où elle resta et fut nourrie par un ange. L'identité de la scène de dépôt met en valeur son caractère typologique. L'autel sur lequel l'Arche a été déposée, reçoit également des symboles typologiques : sur le devant de celui-ci se trouve un médaillon qui porte encore des traces de ce qui devait être une image de Marie. Ainsi l'identification typologique entre l'Arche et Marie est encore amplifiée par une identification entre le Saint des Saints du Temple, où Marie a résidé, et l'autel de l'église chrétienne.

Les cycles de préfigurations mariales qui ornent les églises du XIV^e siècle dans l'Empire Byzantin comprennent très souvent un ensemble consacré au Tabernacle où figurent des objets du Sanctuaire et non plus seulement l'Arche. Ces figurations sont presque toujours logées dans l'exonarthex, qui reçoit ainsi les cycles de préfigurations comme des étapes vers l'Accomplissement.

C'est dans cette location que le thème est peint aux Saints-Apôtres de Salonique dans la lunette nord de la baie Est¹⁸³ (Fig. 45). Une large tente en forme de dôme, bro-

178. F. Mercenier et F. Paris, *La Prière des Églises de rite Byzantin*, Gembloux, 1975, tome II, p. 9, 10, 164, 168, 170, 172, 174.

179. Jean Damascène, *Homélies sur la Nativité et la Dormition*, Sources Chrétiennes, Paris 1963. Plus particulièrement, I, 8 p. 103, II, p. 127. « Aujourd'hui, l'arche sacrée et vivante du Dieu vivant, celle qui a porté dans son sein son Auteur, se repose dans le Temple du Seigneur non fait de main d'homme et David, son ancêtre et l'ancêtre de Dieu, exulte... C'est alors que l'arche du Seigneur, ayant quitté la montagne de Sion, portée sur les épaules glorieuses des apôtres, est transférée dans le Temple céleste par l'intermédiaire du tombeau... L'arche du Seigneur vivante et spirituelle est transportée dans le repos de son Fils. Ce tombeau est plus fortuné que l'arche mosaique, puisqu'il eut en heureux partage, non les ombres et les figures, mais la vérité même. Il accueillit l'urne pure comme l'or, productrice de la céleste manne, la vivante table de pierre qui reçut la Parole... » III, 2, p. 183, III, 4, p. 191.

180. S. der Nersessian, « Le lit de Salomon » in *ZRV* 8.1, 1963 p. 77-82.

181. Les Évangiles apocryphes mentionnent l'appel à tous les apôtres, au moment de la mort de Marie, et l'accueil de son âme et de son corps par Jésus lui-même. Les icônes de la Koimesis transcrivent en images cet événement. *The Image of the Jew*, pl. X, p. 83-88, où sur une icône du XIII^e siècle, à Sainte-Catherine du Sinaï, le juif Jéphonias joue un rôle moralisateur essentiel. Incrédule, il touche au catafalque de Marie et se mains se dessèchent : l'ange qui les lui coupe pour le détacher, verra aussi sa conversion et lui rendra alors la plénitude de son corps. Les parallèles typologiques fonctionnent ainsi dans les deux sens. Voir aussi K. Weitzmann, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai*. Vol. 1, *The Icons : From the Sixth to the Tenth Century*, Princeton 1976. Idem, *The Icon : Holy Images-Sixth to Fourteenth Century*, New York 1978. Idem « Icon Programs of the Twelfth and Thirteenth Centuries at Sinai », *DChAE*, 1984, p. 63-116.

182. On consultera, pour une étude de ces textes, M. J. Kishpaugh, *The Feast of the Presentation of the Virgin Mary in the Temple : an Historical and Literary study*, Washington 1941.

183. A. Xyngopoulos, *Thessaloniki et la peinture macédonienne*, Athènes, 1955, pl. 19. S. der Nersessian, « Frescoes of the Parecclesion », fig. 3. H. L. Kessler, « Through the Temple Veil : The Holy Image in Judaism and Christianity », *Kairos*, XXXII-III, 1990-1991, p. 53-77, fig. 2. La scène de la consécration du Tabernacle dans la chapelle de Sainte-Catherine du Sinaï n'a été publiée que très partiellement par G.A. Sotiriou, « Les Fresques de la Tente du Témoignage dans les chapelles du mur du couvent du Sinaï », *Sillogia Bizantina i Onore di Silvio Giuseppe Mercati*, Rome, 1957, p. 389-391. Les dessins sont difficiles à lire et ne permettent qu'un survol balbutiant de la figuration. Il semble que sous le Pantocrator, s'ouvre la

dée de feuillage, et qui épouse la forme de la lunette, est ouverte et le tissu retombe sur les côtés en plis. A droite, à l'extérieur de la tente, Aaron, nimbé et vêtu de vêtements sacerdotaux, avec des *tefillin* sur la tête¹⁸⁴ s'incline vers l'ouverture du Tabernacle. Moïse, debout à l'intérieur de la tente, à gauche, se penche vers une large table qui occupe tout le milieu de la figuration. C'est une table d'autel recouverte d'une nappe de tissu lourd, galonné en haut et en bas. Un large médaillon de la Vierge occupe l'avant de la table et est dessiné exactement en son centre. L'Arche, posée sur le dessus de la table, reprend la forme en écrin qui était celle du paraclésion de la Kariye Djami, mais elle est plus petite et moins massive. Des bandeaux décoratifs la divisent et deux médaillons l'ornent, un dans le fronton, l'autre dans le corps¹⁸⁵. Juste en dessous des mains de Moïse, un calice est posé sur la table et un peu en arrière, le vase de manne. Ce dernier est naturellement associé aux objets qui se trouvaient dans l'Arche¹⁸⁶. Ce n'est cependant pas le cas pour le calice qui est une addition encore inconnue dans les exemples vus jusqu'ici. Il faut y voir une autre indication typologique qui ajoute encore un accent de plus aux éléments déjà présents dans la composition. Le calice et le vase de manne, ainsi associés, évoquent le vin et le pain du sacrement eucharistique et mettent en parallèle la scène biblique et le rituel de la messe¹⁸⁷. Leur présence, en même temps que l'Arche, sur la table-autel, transforme une scène biblique, enracinée dans l'histoire et une source textuelle précise, en une composition symbolique qui associe Tabernacle et Église, objets et sacrement eucharistique, Arche et autel, le tout sous l'influence signifiante du médaillon de Marie.

Un chandelier est encoreposé sur la table, à sept branches, monté sur une longue tige et une base en trépied. Ses branches sont droites et se terminent par des cupules où sont fixées des bougies, autre détail qui a son origine dans les objets liturgiques de l'église. En arrière de l'autel et presque cachés par l'arche, deux chérubins entrecroisent leurs ailes en haut et en bas ; deux petites ailes s'échappent à l'horizontale, au-dessus de la table. Ce même schéma existe avec des variantes dans d'autres cycles de peinture du XIV^e siècle. Moïse et Aaron y sont toujours de part et d'autre de la table-autel, à l'intérieur de la tente-Tabernacle.

Sur le mur nord du sanctuaire de la Théotokos, à Gracanica¹⁸⁸ (Fig. 46), la composition est très semblable à celle de Salonique. Une tente aux pans relevés figure le

Tente où sont figurés des objets, entre Moïse et Aaron. On croit pouvoir discerner des chérubins, un chandelier porte-cierges à base arrondie et peut-être, une Arche-écrin. Une figuration de Marie domine la scène. Sotirov date la composition du VI^e-VII^e siècle. Il est évident qu'il faudrait pouvoir reprendre son étude et avoir accès à la chapelle pour en étudier les détails qui pourraient être déterminants, si leur date se confirme. Dans l'état actuel des choses, il est impossible de conclure.

184. Il ne s'agit plus ici d'une copie d'un modèle exact des *tefillin*. La trace de la source iconographique s'est perdue et les *tefillin* se déforment en conséquence. *The Image of the Jew*, p. 67-68.

185. On ne peut que supposer, les médaillons étant illisibles, qu'ils contenaient, comme dans tant d'autres cas, des portraits de Marie.

186. Exode, 16 : 33-34.

187. Dans la lignée de la Mystagogie, Syméon de Thessalonique rappelle les préfigurations de l'église chrétienne : « Dans l'Ancienne Alliance, tout était figure : le pain azime tenait la place du pain de vie ; le sang et les offrandes des victimes sans raison étaient l'antétype du sang du Verbe de Dieu ; l'huile d'onction préfigurait le don de l'Esprit. » *SL*, col. 83. *Comm. Byz.* p. 261 ff. Voir aussi note 153.

188. N. Beljaev, « Le Tabernacle du Témoignage dans la peinture balkanique au XIV^e siècle », *L'Art Byzantin chez les Slaves*, 2 vol. Paris, 1930, p. 315ff. I. D. Stefanescu, *Iconografia artei byzantină si a picturii feudale românești*, Bucarest 1973, p. 67. V. R. Petkovic, *La peinture serbe au Moyen Âge*, Belgrade 1930, pl. LX. S. der Nersessian, « Frescoes of the Parecclesion », fig 17.

Tabernacle, elle est sommée de trois tours carrées à toits pyramidaux¹⁸⁹. Moïse tient à la main un petit coffret, Aaron un bâton à la pointe fleurie. Entourant la table-autel, tous deux balancent dans leur main droite un encensoir. Ils sont nimbés et Aaron porte à nouveau des *tefillin*. La table est posée sur un large pied central, et, sur sa nappe, il n'y a pas de médaillon. Posée sur la table, l'Arche est beaucoup plus petite, c'est un petit coffret-reliquaire orné de pierres précieuses qui forment un décor dessinant une croix sur la face avant. Un médaillon de la Vierge en buste est inscrit sur le long côté du toit. Plus grand que l'Arche, le vase de manne est un stamnos au long col élancé. Sur le corps du vase, un médaillon rond représente la Vierge. L'identification de la Vierge qui a renfermé, le corps incarné de Jésus, avec le vase de manne, est un des éléments de la liturgie byzantine, basé sur la typologie des Pères¹⁹⁰. Ce n'est plus seulement l'Arche ou la table-autel qui portent les éléments visuels de cette typologie mariale, mais maintenant aussi le vase de manne qui s'additionne au reste des détails de la composition symbolique. Ainsi, l'Arche n'est plus l'élément unique qui porte le symbolisme marial ; elle est accompagnée d'autres objets, eux aussi évoqués par la liturgie, qui sont chargés du même symbolisme. On peut, sans doute, voir là les raisons de la diminution de l'Arche en taille, de sa réduction à un objet mineur sur la table-autel.

D'autres objets sont encore posés sur cette table. A gauche de l'Arche, il y a deux livres, codices dont on voit l'épaisseur sur la tranche : sont-ce les tables de la Loi, vues déjà sur la miniature des Homélie de Jacques¹⁹¹, mais figurées alors dans l'Arche ? où bien les deux Testaments dans leur union symbolique¹⁹² ? Derrière l'Arche, à l'angle extérieur de l'autel, se trouve un chandelier qui n'est plus la *menorah* du texte biblique, mais un objet liturgique : un plateau circulaire est posé sur un pied court, six bougies y brûlent, une septième se trouve au centre. Le chandelier est ainsi dissocié de l'autel et sa position, indépendante de l'Arche¹⁹³ dans le texte biblique, est ainsi rappelée ici. Enfin, sur la table, un long rouleau est posé horizontalement au pied de l'Arche. C'est sans doute un *Sefer Torah*¹⁹⁴ que le texte biblique plaçait dans l'Arche après avoir été écrit par Moïse¹⁹⁵. Sur les figurations de l'art juif ancien, les rouleaux de la *Torah* sont vus posés sur les étagères de l'armoire de la *Torah*, l'*Aron ha kodesh*, associant ainsi l'objet liturgique au prototype biblique¹⁹⁶. C'est le même type de symbolisme qui, à

189. Les architectures compliquées sont des éléments du style paléologue ; mais il y a peut-être aussi ici une allusion à la Trinité remplaçant la *She'china* au-dessus du Tabernacle.

190. F. Mercenier, *La Prière*, t. III p. 382 et 463. Pour d'autres références, voir aussi P. Laurentin, *Marie, l'Église et le Sacerdoce*, Paris, 1953, p. 34-39 et N.P. Kondakov, *Iconografia Bogomateri*, Saint-Pétersbourg 1944, II p. 385 et n. 98, 156, 157.

191. Voir Pl. 6.

192. C'est le cas des pages-plans du Tabernacle dans l'*Hortus Deliciarum*. R. Green éd., *Herrad of Hohenbourg, Hortus Deliciarum, Studies of the Warburg Institute*, 36, Londres et Leiden, 1979. P. Bloch, « Nachwirkungen des Alten Bundes in der Christlichen Kunst », *Monumenta Judaica*, Köln 1963, p. 735-781. Les tables, sous la forme de deux feuillets de dyptiques y sont posées dans l'Arche ouverte ou bien sur elle. Mais dans les manuscrits juifs, sur les pages d'ouverture des Bibles espagnoles, l'Arche prend aussi la forme de deux tables, parallèles ou superposées. Cependant, chacune des tables est vue en entier, qu'elles soient carrées ou rectangulaires ; elles ne se recouvrent jamais, telles deux pages de livre superposées, comme ici. Voir fig. 64, 65 et 66.

193. Elle correspond à sa place dans le Saint, avec la table des pains et l'autel d'encens, en accord avec le chapitre 25 de l'Exode.

194. S. der Nersessian avait déjà entrevu cette explication, « Frescoes of the Parecclesion », p. 340.

195. Deut. 31 : 24-25. Chap. 2, n. 28.

196. Voir, par exemple les dipinti de la catacombe de Beth Shearim, les graffiti des catacombes romaines de Monteverde, la peinture sur l'arcosolium de la Villa Torlonia et les fonds de verres dorés romains. *Le Signe*, fig. 15 à 23 et p. 86-108.

Gracanica, lie les objets de la liturgie de la messe avec leurs prototypes du Tabernacle. Dernier détail, un seul chérubin plane au-dessus de l'Arche, dont les ailes s'étendent largement au-dessus de la table ; un visage humain apparaît à la jonction des deux paires d'ailes entrecroisées.

Les mêmes caractéristiques reviennent dans d'autres figurations du Tabernacle à Lesnovo, à Saint-Clément d'Ochrid. Très élargie, la composition devient une grande fresque à Curtea-de-Argeș. Une tente ouverte à trois tourelles pointues occupe le côté sud du pilastre nord-est de l'exonarthex de Lesnovo¹⁹⁷ (Fig. 47). La table-autel est placée sur trois degrés. Moïse et Aaron se trouvent à nouveau à droite et à gauche¹⁹⁸, le premier a en main deux tables, le second un encensoir et un bâton : la répartition semble devenir une constante et les objets sont les attributs des personnages. Cependant, sur le nimbe se détache maintenant une couronne, qui remplace les *tefillin*. Ce changement, important, peut être déterminant quand il s'agit de tenter de dater les œuvres et peut, en tout cas, permettre de préciser l'évolution des modèles iconographiques. L'ancienneté du thème des *tefillin* — même dans ses déformations au XIV^e siècle — parle pour un modèle ancien, enraciné dans la tradition juive. Le remplacement de ce type de coiffure-attribut par des couronnes¹⁹⁹ pour Moïse comme pour Aaron, unifiant les personnages, permet de tracer les modèles de la figuration ailleurs. En tout cas il met l'accent sur des influences iconographiques nouvelles et peut-être contemporaines qui viennent s'ajouter en surimpression sur la formule ancienne conservée pour d'autres détails.

La table-autel est recouverte d'une nappe à plis et en son centre se trouve un médaillon rond où est inscrit un portrait très lisible, de la Vierge. L'Arche est presque aussi large que la table, qui dépasse autour d'elle comme la base qui portait le coffret-écrin²⁰⁰. Son dessin montre quelques problèmes de perspective ; les lignes des côtés tendent à ne pas être parallèles. Un tissu brodé recouvre son long côté sur lequel est inscrit au niveau du toit, un portrait de la Vierge, à nouveau identifiable sans hésitation. Aux deux extrémités de la table, de part et d'autre de l'Arche, deux bougeoirs, à pied, et portant chacun une bougie unique, remplacent sans doute le chandelier biblique par des objets liturgiques. Il n'y a pas non plus de vase de manne, ni de tables. Un seul chérubin à six ailes plane au-dessus de l'Arche. Ainsi l'addition de certains détails dont l'origine est dans la liturgie de la messe et la suppression ou le remplacement d'autres détails basés sur des sources textuelles ou iconographiques d'origine juive, déterminent le glissement de la peinture de Lesnovo vers une composition mariologique éloignée des origines du thème prototypique.

197. N.L. Okunev, « Lesnovo », *L'Art Byzantin chez les Slaves*, Paris 1930, t. I p. 236, pl. XXXIV, XXXVII. La légende se lit (p. 238) « Le Tabernacle et l'Arche et l'autel et l'encensoir et les tables de la loi et le chandelier ». S. Radojcic, *Geschichte der serbische Kunst*, Berlin 1969. V. Duric, *Vizantijiske freske u Jugoslaviji*, Belgrade 1974.

198. Leurs manteaux, ici comme dans d'autres figurations (voir aussi les représentations du grand prêtre dans l'iconographie mariale ; E. Revel-Neher, « La coiffure du Cohen Gadol »), semblent couverts de pseudo-lettres de caractères grecs, cyrilliques ou quelquefois même hébreuques. Ce détail, souvent relevé, n'a pas été étudié.

199. On consultera, à ce propos, C. Walter, « Marriage Crowns in Byzantine iconography », *Zographos* 10, p. 83-91.

200. Voir plus haut, les miniatures des Octateuques, fig. 27-28.

Dans le narthex de Saint-Clément à Ochrid²⁰¹ (Fig. 48), l'Arche est posée sur la table-autel où se dessine un médaillon de la Vierge. La petite Arche à la forme et la taille d'un reliquaire, elle se trouve sous les chérubins et ne paraît pas avoir porté de médaillon de Marie²⁰². Moïse et Aaron, portant de grands manteaux couverts de motifs géométriques, se tiennent des deux côtés de la table où se trouvent posés le vase de manne — dont le col laisse passer l'extrémité d'un rouleau²⁰³ —, et un chandelier, tous deux ornés d'un médaillon de la Vierge. Ici, d'autres objets portent les accents typologiques de la figuration, offrant ainsi toute la gamme des préfigurations de la Vierge dans la description du Tabernacle et de ses objets²⁰⁴.

La grande peinture consacrée à Saint-Nicolas de Curtea-de-Arges²⁰⁵ (Fig. 49) au thème du Tabernacle ne se trouve pas parmi les cycles de préfigurations bibliques, dans l'exonarthex. Elle couvre l'abside du sanctuaire, d'une large composition tout à fait inhabituelle dans le monde byzantin²⁰⁶. On ne connaît qu'un autre exemple de l'utilisation du thème de l'Arche, ou plus largement du Tabernacle, dans l'abside d'une église : celle de Germigny-des-Prés, la carolingienne, bâtie et décorée par Théodulfe et qui continue à briller par sa singularité et sa beauté²⁰⁷. Il n'y a pas de doute sur l'intention contenue dans la peinture à Curtea-de Arges : l'inscription en roumain disait « La tente du Témoignage ». Le schéma général est identique à celui vu dans de nombreuses autres figurations. Une tente à trois tourelles s'ouvre sur des pans de tissu relevés sur les côtés. Elle est entourée, comme dans un cadre, par une large zone de lumière qui en suit les contours²⁰⁸. L'autel est au centre de la tente, recouvert d'une lourde nappe brodée et galonnée. Moïse et Aaron portant de petites couronnes et nimbés s'inclinent profondément des deux côtés de la table. Ils tiennent tous deux des boîtes à encens²⁰⁹ et des encensoirs. L'Arche est posée sur la table ; aussi petite qu'à Gracanica, elle a la forme d'un coffre-reliquaire à toit pointu²¹⁰. Le stamnos qui contient la manne a deux fois sa taille en hauteur ; deux chandliers à sept branches sont au premier plan, l'un en couronne, l'autre en triangle où les bougies sont étagées. Un grand médaillon avec la Vierge en buste s'inscrit sur le devant de la nappe de l'autel, un autre sur le côté du toit de l'Arche et un troisième sur le vase de manne. Deux chérubins à six ailes sont en partie cachés par les côtés de la table, au lieu de planer au-dessus de l'Arche.

201. S. der Nersessian, « Frescoes of the Parecclesion », p. 314-315.

202. L'état de la peinture ne permet pas d'affirmation précise.

203. A la Kariye Djami, un rouleau dépasse aussi le col du stamnos qui est le vase de manne.

204. Voir, plus haut, pour les références textuelles et liturgiques. Intr. n. 19, chap. 1, n. 98, 143, 156, 157.

205. O. Tafrali, *Monuments byzantins de Curtea-de-Arges*, Paris 1931. N. Beljaev, « Le Tabernacle du Témoignage dans la peinture balkanique au XIV^e siècle », *L'Art Byzantin chez les Slaves*, 2^e partie, Paris 1930 p. 315-324.

206. O. Demus, *Byzantine Mosaic Decoration : Aspects of Monumental Art in Byzantium*, Londres, 1948. E. Diez et O. Demus, *Byzantine Mosaics in Greece : Hosios Lukas and Daphni*, Cambridge, Mass. 1931. O. Demus, *The Mosaics of Norman Sicily*, Londres, 1950. — *The Mosaics of San Marco in Venice*, Chicago, 1984. N. Chatzidakis, *Byzantine Mosaics. Greek Art*, vol.1, Athènes, 1994.

207. *Le Signe*, p. 84-190, fig 87. Pour une bibliographie complète et de nouvelles voies d'interprétation, voir mon article dans *Jewish Art*, cité en note 151.

208. C'est une évocation de la Présence Divine. Voir art. *Doxa* dans *DACL*.

209. L'identification de ces objets, contrairement aux petites boîtes des autres figurations, ne paraît pas problématique.

210. Pour la forme des reliquaires, J. Braun, *Die Reliquiare der christlichen Kultes und ihre Entwicklung*, Fribourg/Brisgau, 1940 et n. 94.

Un détail nouveau augmente l'ampleur de la composition peinte. La scène du Tabernacle n'est pas la présentation isolée du Tabernacle ouvert où se tiennent, comme deux officiants, Moïse et Aaron. A Curtea-de-Arges, elle est le centre d'une fresque figurative qui converge vers elle, faisant ainsi de la transcription picturale celle d'un « moment » de l'histoire biblique. Des deux côtés de la composition centrale du Tabernacle ouvert, six personnages vêtus de costumes royaux et couronnés, avancent en procession en portant des vases à deux anses. Au-dessus d'eux, émergeant en partie de la conque de lumière qui encadre le Tabernacle, Isaïe et Jérémie tenant chacun un rouleau ouvert, se penchent vers les dignitaires. La scène évoque le texte de Nombres 7 : 1-2, où les chefs des tribus, après leur consécration, apportèrent des offrandes au Tabernacle²¹¹. La grande composition de Curtea-de-Arges est une figuration originale qui réunit l'événement historique biblique, la description du sanctuaire et le symbolisme marial. L'addition de la scène de procession est-elle un reflet de préoccupations contemporaines, une réplique du cérémonial en usage à la cour de Byzance ? On peut voir en Moïse et Aaron qui, à Curtea, se penchent vers la table-autel et ne sont plus des personnages statiques, des figures de l'empereur et du Patriarche. Ils sont les prototypes de la puissance temporelle et du pouvoir spirituel. On sait, en effet, que l'empereur, participait effectivement au culte. Le livre des cérémonies de Constantin Porphyrogénète, par exemple, rapporte que celui-ci « célèbre l'office ». Il y faisait des offrandes d'objets précieux, souvent accompagnées de sommes d'argent. Avec le patriarche, il participait à l'encensement de l'autel²¹². Sur la fresque de Curtea-de-Arges, Moïse et Aaron, tenant en main boîtes à encens et encensoirs, figurent ce rite d'encensement commun dans lequel ils s'activent au cœur de la figuration²¹³. Les offrandes apportées par les personnages en vêtements princiers, peuvent suggérer les offrandes impériales, mais peut-être aussi une autre préoccupation contemporaine, la soumission des barbares et de leurs dignitaires²¹⁴.

Ainsi la composition complexe de Curtea-de-Arges associe-t-elle la liturgie mariale, autour des thèmes typologiques de l'Hymne Acathyste²¹⁵ à une illustration du

211. « Or, le jour où Moïse eut achevé de dresser le tabernacle, de l'oindre et de le consacrer avec toutes ses pièces ainsi que l'autel et tous ses ustensiles, lorsqu'il les eut ainsi oints et consacrés, les phylarques d'Israël, chefs de leurs familles paternelles, firent des offrandes ; ce furent les chefs des tribus, les mêmes qui avaient présidé aux dénominations » (Nombres 7 : 1-2). A Lesnovo, par exemple, les chefs de tribus sont figurés comme douze vieillards debout devant Moïse. La scène, qui ne décrit pas l'intérieur du Tabernacle fait partie du « cycle de louanges du Seigneur ». Voir Beljaev, « Le Tabernacle », p. 319.

212. Const. Por. *De Ceremoniis*, I, 1 p. 6-10. Pour le déroulement du cérémonial de la Grande Entrée, voir *Comm. Byz.* p. 256-257. L'évêque dépose l'*omophorion* et après la lecture de l'évangile, récite une oraison pour les empereurs. A la procession d'entrée, l'*omophorion* est suivi des porte-flambeaux, des diacres et des prêtres, portant des oblates, des vases et les voiles. Les dons sont transférés vers l'autel, déposés puis couverts des voiles et les fidèles se prosternent. La fin du rituel est marqué par un chant en l'honneur des empereurs et du pontife. Voir aussi A. Raes, « Le Dialogue de la Grande Entrée dans la liturgie byzantine », *OCP*, 18, 1952, p. 38-51. A. Cameron, « The Construction of Court Ritual : The Byzantine Book of Ceremonies », *Rituals of Royalty*, éd. D. Cannadine et S. Price, p. 106-136, Cambridge, 1987.

213. L'Empereur offrait l'*apocombion*, un vase contenant une somme d'argent. On en trouve un exemple sur le panneau de Justinien à Saint-Vital de Ravenne où un des dignitaires porte le vase. Ce rite était connu à Sainte-Sophie comme dans les autres églises constantinopolitaines. Beljaev, « Le Tabernacle », p. 322.

214. On a cru voir des équivalents iconographiques dans les figurations de soumission des Barbares du Psautier de Basile II. Voir mon article sur la mosaïque de Germigny, cité en note 151.

215. Pour l'hymne acathiste, voir note 156.

cérémonial impérial constantinopolitain, réfléchi par une église princière dans laquelle s'exprime le désir de mettre en emphase l'importance du pouvoir du prince équivalent à celui du prêtre. Le déchiffrement éventuel des textes inscrits sur les rouleaux d'Isaïe et de Jérémie pourra peut-être encore éclairer les détails de cette fresque et en valider l'interprétation. L'importance de la grande composition de Curtea-de-Arges en tant qu'archétype iconographique est confirmée par d'autres figurations peintes, notamment dans les églises de Moldavie et de Valachie, plus tardives.

En Géorgie, à Lykhné, dans l'église dédiée à l'Assomption²¹⁶, la scène du Tabernacle est peinte au niveau des fenêtres de l'autel, en face de la Philoxénie d'Abraham²¹⁷. Une inscription nomme la figuration²¹⁸. Une architecture tripartite sert de cadre à la composition. Moïse, à gauche, nu-tête, tient en main une boîte rectangulaire et Aaron, à droite, petite couronne en tête, tient un encensoir. Tous deux sont nimbés. Entre eux, un ciborium dont trois colonnes sont dessinées, coiffe une table-autel sur laquelle repose l'Arche. Celle-ci est un petit coffret-écrin sur lequel est posée une aiguière ornée. La nappe qui couvre l'autel et le vase sont décorés d'un médaillon de la Vierge. Entre l'autel et Aaron, on voit un chandelier aux sept branches carrées et étroites terminées par de longues bougies. Deux chérubins à trois paires d'ailes se tiennent au-dessus et de part et d'autre de l'Arche, entre les colonnes du ciborium²¹⁹.

A Lykhné, comme sur de nombreuses autres figurations, c'est une scène statique qui est peinte et non une scène de transfert²²⁰. Mais son emplacement, dans le registre inférieur de l'abside, est important : elle s'y trouve mise en parallèle avec la Philoxénie d'Abraham, une scène qui très tôt, comme déjà à Sainte-Marie-Majeure²²¹, a été chargée d'un potentiel typologique. Les Pères ont reconnu, dans la visite des trois anges à Abraham, un prototype de la Trinité²²². Les deux scènes ainsi associées, mettent l'accent sur une typologie eucharistique encore mise en emphase par leur localisation, dans la proximité de l'autel.

216. L. Chervachidze, « Peinture murale de l'Église de Lykhne », *II^e Symposium International sur l'art géorgien*, Tbilissi, 1977. T. Velmans, « La peinture murale byzantine d'inspiration constantinopolitaine du milieu du XIV^e siècle (1330-1370) et son rayonnement en Géorgie », *Decani et l'Art Byzantin au milieu du XIV^e siècle*, Belgrade 1989 p. 75-95, en part. p. 85-89. L'article donne un rapide aperçu du développement du thème du Tabernacle et des objets sacrés au XIV^e siècle, mais il contient certaines erreurs d'interprétation.

217. A Sainte-Marie-Majeure, le panneau de la réception des trois anges par Abraham, était déjà sorti du contexte narratif du cycle du patriarche et son contenu typologique mis en valeur. Voir Intr. n. 13.

218. « Le Tabernacle du témoignage ».

219. T. Velmans affirme — avec raison — que ce sont des chérubins, mais ajoute — à tort — qu'ils se conforment aux indications de l'Ancien Testament.

220. La seule scène de transfert dans le Temple était à la Kariye Djami et non comme l'affirme Velmans, « le transport des tables de la Loi dans le Saint des Saint du Temple de Salomon... comme on le voit à Sainte-Marie-Majeure par exemple ».

221. Elle le restera très tard et en dehors de tout cycle narratif. Voir les icônes de Rublev par exemple et la peinture russe, du XV^e siècle. D. T. Rice, *Byzantine Painting : The Last Phase*, Londres 1968. Les trois messagers auprès d'Abraham apparaissent dès le V^e siècle, sur les fresques de Saint-Pierre-le-Vieux, les mosaïques de Sainte-Marie-Majeure et la Genèse de Cotton. H. L. Kessler « *Diction in the Bibles of the Illiterate* », p. 33-48, *Studies in Pictorial Narrative*, Londres, 1994.

222. « Abraham tres vidit et unum adoravit ». Augustin, *De Civitate Dei*, 16 : 27. L. Thunberg, « Early Christian Interpretations of the Three Angels in Genesis 8 », *Studia Patristica* 8, 1966, p. 560-570. Cette scène apparaît dans l'art juif, pour la première fois, sur la mosaïque de Sepphoris-Zippori. Voir p. 61, n. 1, p. 107, n. 40 et p. 122, n. 1.

A Lykhné, comme à Curtea-de-Arges, la figuration apparaît dans l'abside, ce qui met le choix du sujet au premier plan du programme iconographique de l'église. A Curtea, c'est la communion des apôtres qui est figurée au-dessous de la scène du Tabernacle et ainsi mise en parallèle directe avec celle-ci, la procession des douze apôtres autour de l'autel reproduisant le schéma symbolique de celle des douze chefs de tribus. La préoccupation essentielle du programme iconographique reflète le désir de parallélisme entre les deux Testaments, relevé plus haut, mais aussi les thèmes essentiels et constants de la typologie liturgique mariale qui incarnent ce parallélisme.

La constance du thème du Tabernacle où l'Arche est posée sur la table-autel, n'est pas totale. Dans le monastère serbe de Decani²²³ (Fig. 50), la tente-Tabernacle ouverte est sommée de trois petits dômes. Les pans écartés des côtés laissent voir la table-autel, couverte d'une nappe où un grand médaillon de la Vierge s'inscrit. Un vase est posé sur la table et un livre ouvert est appuyé sur un fin lutrin. Le chandelier, derrière la table, a une couronne ronde où sont plantées sept bougies ; mais, comme dans d'autres exemples déjà vus, il a perdu la forme traditionnelle d'origine biblique. Les bougies sont réparties sur deux étages. De part et d'autre de Moïse qui se tient à gauche, se trouvent deux chandeliers hauts dont on ne voit pas l'extrémité, Moïse et Aaron nimbés et couronnés de couronnes plates en forme de dos d'âne, s'approchent de l'autel avec la patène et l'encensoir. Sur la table, l'Arche n'est plus posée : elle a simplement disparu de la composition, et, avec elle, son symbolisme typologique. Sa disparition semble entraîner d'autres changements iconographiques. Les objets posés sur la table ne sont plus marqués au sceau de la typologie mariale, ils ne sont plus ornés de médaillons de la Vierge ; leur forme même a changé, ce sont des objets liturgiques byzantins, et non les prototypes de ceux-ci au Tabernacle biblique. La patène dans la main de Moïse accentue l'interprétation du personnage comme un officiant chrétien. Seule, la table garde la marque du symbolisme marial et est ornée d'un médaillon de la Vierge. Elle devient ainsi l'autel chrétien. La figuration de Decani est une composition évolutive qui marque un autre tournant dans les figurations de l'Arche, « figurations d'absence », au XIV^e siècle.

Il ne s'agit pas d'un cas unique. D'autres exemples existent, en particulier dans les cycles mariologiques des monastères de l'Athos. L'Arche n'y figure pas dans les scènes du Tabernacle et la table-autel porte les accents essentiels du symbolisme typologique.

Au monastère du Protaton²²⁴ (Fig. 51), à la troisième zone de la paroi sud de la prothèse, le Tabernacle est réduit à une composition étroite où la tente n'est qu'une demi-coupole, sommée d'une seule tourelle. Les éléments de la scène sont figurés en avant des rideaux écartés. Moïse et Aaron, sans doute par manque de place, sont debout derrière la table-autel et non à ses côtés. Ils sont coiffés d'une petite couronne en forme de casque plat et un pan de tissu est noué sous le menton, très visible chez Moïse. Le placement des deux protagonistes essentiels de cette scène reste le même, Moïse à gauche et Aaron à droite²²⁵. Moïse tient en main une patène, Aaron un bâton.

223. Beljaev, « Le tabernacle », p. 315. V. R. Petkovic et D. Boskovic, *Manastir Decani*, Belgrade 1941 pl. CLXV, CCLXXI p. 51, et note 216.

224. Monastère de la petite ville de Karyes. Les fresques sont quelquefois attribuées à Panselinos et sans doute du XIV^e siècle.

225. C'est en effet le même placement qu'à l'apparition de cette scène, dans la Topographie Chrétienne où Moïse et Aaron encadrent l'Arche, debouts autour d'elle et où Moïse est toujours à gauche, Aaron à droite. Le même schéma continue dans les Octateuques.

Sur la table, deux feuillets couverts d'écriture, un vase à deux anses, pas de chandelier. Comme à Decani, aucun de ces objets n'est marqué d'un médaillon marial, mais au contraire de ces derniers, la nappe d'autel, elle non plus, n'en comporte pas. L'Arche est totalement absente et rien ne la remplace. La peinture manque dès lors d'inflexions typologiques claires, d'ordre visuel. Elle se réduit à une scène statique de deux prêtres debouts derrière l'autel, d'où ont disparu tous les symboles de préfigurations. Cependant, le choix de la scène se maintient dans le cadre du programme typologique, car elle est entourée du Buisson ardent, et de l'échelle de Jacob, eux-mêmes préfigurations de la Vierge²²⁶. La composition se fige et perd ainsi ses accents essentiels. Elle ne comporte plus aucun symbolisme typologique pictural. Il semble que ce soit là le point culminant d'un processus engagé dès la disparition de l'Arche de dessus la table-autel. Les symboles eucharistiques, d'abord typologiquement associés à l'Arche et aux objets du Sanctuaire se suffisent désormais à eux-mêmes et, seuls, remplissent la fonction iconographique à dessein liturgique de la figuration

La fresque de la première zone de la paroi sud de la trapeza à Chilandari²²⁷ (Fig. 52) présente une tente carrée, ample et sommée de trois tourelles. Moïse et Aaron debouts de part et d'autre de la table, portent chacun un encensoir, un petit coffret pour Moïse et un bâton pour Aaron. Ils sont nimbés et couronnés, comme à Decani, de couronnes à trois pointes. Sur la table-autel, un chandelier en couronne, le vase à deux anses et un calice en forme de feuille qui porte sur sa face antérieure un portrait de la Vierge en buste. Le même portrait orne la cassette que Moïse amène vers l'autel. La nappe d'autel porte sur sa face avant un grand médaillon de la Vierge. L'Arche n'est pas figurée. Mais au-dessus de la table, dans les écoinçons à côté de Moïse et d'Aaron, deux petits médaillons ronds contiennent deux chérubins à six ailes. La composition est en train de transposer les symboles typologiques. La nappe, la cassette et la feuille-calice portent les médaillons de la Vierge. Ces identifications typologiques ne sont plus directement justifiées par les textes patristiques ou liturgiques, ce sont des comparaisons ou des évocations parallèles. Les objets ainsi marqués sont ceux qui sont en usage pendant la liturgie de la messe et non les objets bibliques. L'orientation de la composition évolue ainsi vers une réflexion plus nettement eucharistique²²⁸.

Dans le monastère de Dionysiou²²⁹ (Fig. 53), le Tabernacle est figuré dans le catholicon, à la troisième zone de la paroi nord du bema. La tente est étroite et haute, sans tourelles, à sa gauche, à l'extérieur, se presse un groupe de personnages animés. Un grand ovale double d'où s'échappent des rayons dans la partie supérieure, sert de cadre de lumière au Tabernacle. Un ciborium et trois colonnes fines encadrent la table-autel derrière laquelle se tiennent debout, nimbés et de taille égale, Moïse et Aaron. Tous les deux ont des *tefillin* en forme de petit cône, détail devenu très rare²³⁰. Moïse

226. Les mêmes scènes se trouvaient aussi dans le cycle de la Kariye Djami.

227. G. Millet, *Monuments de l'Athos*, vol. I, *Les Peintures*, Paris, 1927, pl. 104. V. Duric, « Fresques Médiévales à Chilandar », *Actes du XII^e Congrès International d'Études Byzantines* III, p. 59-98. Monastère dédié à la Présentation de Marie.

228. La scène est encadrée par la prière devant l'icône de Marie, l'Échelle Spirituelle et l'Hymne de Noël.

229. Millet, *Athos*, pl. 196, Millet reconnaît ici des fresques de l'école crétoise sans doute du XVI^e siècle.

230. Il s'est presque totalement perdu dans la mer des couronnes et coiffures diverses, et il devient difficile de l'identifier avec certitude.

porte les tables couvertes de lignes d'écriture et Aaron, un encensoir et un bâton. Sur l'autel sont posés un vase et un calice, mais pas d'Arche. Devant la table, un chandelier à sept branches est monté sur un pied étroit. Les branches qui sont de longues bougies se réunissent au centre et sont piquées dans un médaillon de la Vierge à l'Enfant. Le même médaillon plus petit, orne le bord extérieur de l'arcature du ciborium, à la verticale exacte du premier.

Ici aussi, l'emphase est déplacée : le chandelier est toujours présent, mais il porte maintenant une image de la Théotokos et la même image figure sur le ciborium de l'autel. C'est la connotation christologique — autour du thème de l'Incarnation — qui est l'essentiel du symbolisme de la figuration. L'identification de l'autel avec l'autel-chrétien, celui de l'Église, est renforcée par les médaillons typologiques.

Cependant, l'Arche n'est pas totalement absente des peintures des monastères de l'Athos. Elle est figurée dans des scènes de « *dedicatio* » ou de transfert. A Dochia-riou²³¹ (Fig. 54 et 55), elle est représentée, après la Communion des Apôtres et en dessous de la Divine Liturgie. A la gauche de la peinture, l'autel est posé sur un pied et recouvert d'un ciborium très bas en forme de tunnel. C'est dans cet espace que les prêtres s'apprêtent à déposer l'Arche. Ils sont cinq, groupés en masse compacte à l'avant de l'Arche et la portent devant eux. Celle-ci est basse et se limite à n'être qu'un toit. Sans en avoir la lourdeur, elle est très proche de la forme de la Kariye Djami. Un médaillon de Marie à l'Enfant apparaît sur la face avant et aussi sur la nappe. Deux petits chérubins à six ailes se trouvent de part et d'autre de l'Arche, au fond du tunnel-ciborium. Derrière les prêtres, se tient un groupe de personnages²³². La scène de transfert de l'Arche dans le Temple prend ici aussi une orientation typologique christologique. Sa place dans l'Église, le médaillon de Marie, associent sa description davantage à la liturgie eucharistique qu'à une liturgie ou une symbolique mariales. Un pendant à cette scène se trouve sur le mur d'en face, où Aaron est debout derrière l'autel, sans Arche²³³.

Deux autres peintures, au catholicon de Dionysiou, figurent encore l'Arche. La première (Fig. 56) présente l'Arche d'Alliance, portée par les prêtres, sous la forme d'un petit écrin bas et long, que précède David, couronné et nimbé²³⁴. La seconde (Fig. 57) décrit le transport de l'Arche, portée à dos d'homme et non avec des barres ou sur une base, des rayons tombant sur elle²³⁵. Ces deux figurations font partie d'un cycle de transfert de l'Arche, semblable à celui de la Kariye Djami. L'Arche, absente dans la figuration du Tabernacle à Dionysiou, retrouve ainsi sa place dans deux scènes qui appartiennent à un schéma que l'on n'avait pas revu depuis le paraclésion de Métochite.

Sur les peintures, tardives, des monastères de l'Athos, l'Arche ne figure pas sur les représentations du Tabernacle. On ne la trouve que dans de rares scènes de « *dedicatio* » et de transfert, où elle garde la forme d'un écrin, à toit en double pente, assez large. Elle est ornée, une fois au moins de façon visible, d'un médaillon de la Vierge,

231. Millet, *Athos*, pl. 219, 2.

232. Ils sont à rapprocher du groupe des prêtres attendant devant l'entrée du Saint des Saints, à Karye Djami. Voir Fig. 43-44.

233. A la deuxième zone de la travée du bema, côté nord.

234. Millet, *Athos*, pl. 201, 1. La photo est très difficile à lire. La figuration se trouve dans la nef, au pendentif N.-E.

235. Millet, *Athos*, pl. 201, 2. Photo presque illisible, nef, pendentif S.-E.

dans la tradition de l'intention typologique qui était aussi celle des scènes du Tabernacle dans les pays balkaniques. Le Tabernacle, où l'Arche est remplacée par la table-autel au médaillon marial est porteur d'un symbolisme eucharistique et christologique.

Textes liturgiques et patristiques sous-tendent ces figurations. Le Guide de la Peinture de Dyonisos de Furna recommande de figurer l'Arche et la Vierge, dans les compositions du Tabernacle²³⁶. Pour l'anniversaire de la dédicace d'une église, l'orthros se lit : « De même qu'en haut tu as produit la splendeur du firmament, tu as aussi produit ici-bas la beauté du Saint Tabernacle de Ta gloire... accepte les prières que nous l'offrons en lui, par la Théotokos »²³⁷.

236. M. Didron, *Manuel d'Iconographie Chrétienne grecque et latine*, Paris 1845, p. 102-106.

237. J. Mateos, *Le Typicon de la Grande Église*, t. II, *Le cycle des fêtes mariales*. Paris, 1963, p. 167.

CHAPITRE II

LE PARCOURS ICONOGRAPHIQUE : L'ART JUIF

UNE division chronologique du matériel iconographique se révèle plus d'une fois hasardeuse. Mais l'argumentation en sa faveur peut ici peser d'un poids plus lourd et peut-être convaincant. Le dixième siècle n'est pas exclusivement une charnière arbitraire et par trop confortable, mais il représente, à deux niveaux, un tournant essentiel. En premier lieu, la continuité du thème des objets du Sanctuaire, constante et sans ruptures des premiers siècles¹ a brusquement été interrompue au VII^e siècle, en même temps que tout le développement de l'art juif. La proximité du monde musulman où l'art religieux est aniconique² et le long et compliqué déroulement de la crise iconoclaste à Byzance³ éloignèrent les juifs de l'usage des images⁴. L'état actuel des découvertes archéologiques permet de continuer à soutenir l'hypothèse d'une abstention volontaire de toute forme d'art figuré, dans le monde juif. Ce n'est qu'au premier tiers du dixième siècle que réapparaissent les formules iconographiques juives. Encore faut-il rappeler que le hasard seul a permis la découverte des fragments enluminés de la Geniza du Caire⁵, qui constituent, à ce jour, le premier élément d'un renouveau de l'art figuratif. Une nouvelle découverte changerait, bien entendu, la conception de la question.

1. De la fin du I^e siècle avant l'ère chrétienne jusqu'au VII^e siècle, la tradition iconographique des objets du Sanctuaire est ininterrompue. Elle couvre Erets-Israël, la Syrie, l'Égypte, Rome, l'empire Byzantin, reprenant les mêmes thèmes dans toutes les techniques. Les dernières découvertes archéologiques en confirment la continuité et le message : Z. Weiss et E. Netzer, *Promise and Redemption. A Synagogue Mosaic from Sepphoris*, Jérusalem, 1996.

2. T. Burckhardt, *Art of Islam : Language and Meaning*, Westerham, 1976. R. Ettinghausen, *Arab Painting*, Genève, 1962. S. Vryonis, *Islam and Cultural Changes in the Middle Ages*, Wiesbaden, 1975. R. Ettinghausen et O. Grabar, *The Art and Architecture of Islam, 650-1250*, New Haven, Londres, 1987. M. Canart, « Byzantium and the Muslim World », *Cambridge Medieval History*, 1967, ch. 17. A.S. Melikian-Chirvani, « L'Islam, le Verbe et l'Image », *Nicée II*, p. 89-117.

3. Voir Introduction, n. 14 et 21, et C. Walter, « Le souvenir du II^e Concile de Nicée dans l'iconographie byzantine », *Nicée II*, p. 167-183.

4. G. Sed-Rajna, « L'argument de l'iconophobie juive », *Nicée II, op. cit.*, p. 81-87. La mosaïque de pavement de la synagogue de Jéricho, où figurent l'Arche, la menorah, en même temps qu'un shofar et un lulav, est la plus tardive. *Le Signe*, p. 125-6, fig. 52. Y. Tsafir, *Erets-Israël from the Destruction of the Second Temple to the Muslim Conquest. Archaeology and Art*, Jérusalem, 1985 (Hebrew).

5. B. Narkiss, *Hebrew Illuminated Manuscripts*, Jérusalem, 1969, p. 42. Et idem, *Illuminations from Hebrew Bibles of Leningrad*, Jérusalem, 1990. Pour une bibliographie antérieure, voir *Le Signe*, p. 133, n. 221.

Mais, si l'art juif refait surface, après une longue période d'absence, il n'est plus le même : deux de ses composantes essentielles ont changé, elles aussi. Dès son apparition et jusqu'à la grande coupure, cet art, sous toutes ses formes, s'exprime et évolue, dans le cadre du monde ancien et byzantin. L'empire qui succède à Rome s'étend sur le pourtour méditerranéen et c'est là, en Israël, en Syrie, en Égypte, que l'art juif prend racine et fleurit. Après le X^e siècle, après les fragments égyptiens, il ressurgit en Occident, en Espagne et au Portugal, en Allemagne et en France.

Ce changement d'aire géographique et de zone d'influences est drastique, total. Il s'accompagne d'un changement dans les techniques artistiques créatrices, lié aux conditions d'existence des communautés juives médiévales⁶ : la réglementation par l'Église de la construction des synagogues, l'interdiction faite aux Juifs d'accéder à l'artisanat, orientent le monde juif vers une nouvelle expression esthétique, celle de l'ornementation du texte, de l'enluminure des manuscrits, bibliques, liturgiques et légaux. Une période stérile s'étend à nouveau entre le X^e siècle — l'époque des fragments du Caire — et le premier tiers du XIII^e siècle. Sa raison d'être est sans doute à chercher dans le déroulement de l'histoire contemporaine du monde juif⁷. Toujours est-il qu'il n'existe, aujourd'hui, aucune œuvre figurée juive antérieure à ces dates.

Au-delà des coupures du temps, la seconde composante du changement, celle du médium, est profondément significative. Le monde ancien et byzantin préiconoclaste voyait l'art juif s'exprimer sur les monnaies et les graffiti, les objets mineurs et le décor sculpté des synagogues, les fresques et les mosaïques. L'art juif européen qui se développe entre le XIII^e et le XV^e siècles trouve son expression figurative exclusivement dans l'enluminure des manuscrits. Le rapport du texte à l'image y devient l'essentiel du message iconographique. Il transmet, dans une extraordinaire continuité, les thèmes et les formules des objets du Sanctuaire, jusque dans les miniatures des manuscrits. Ceux-ci, s'ils ont existé antérieurement, n'ont pas été préservés. On peut presupposer leur existence⁸, mais jusqu'à aujourd'hui aucun manuscrit juif enluminé

6. Les déplacements forcés, les persécutions religieuses et physiques, l'anéantissement de communautés entières et la destruction des livres sont autant de raisons pour la disparition des œuvres d'art ou l'impossibilité matérielle, totale ou partielle, de les élaborer. S.W. Baron, *A Social and Religious History of the Jews*, Philadelphie, 1965-1969. M. Ben Sasson ed. *Culture and Society in Medieval Jewry*, Jérusalem, 1989. R. Stow, *Alienated Minority. The Jews of Medieval Latin Europe*, Cambridge (Mass) 1992. M.R. Cohen, *Under Crescent and Cross. The Jews in the Middle Ages*, Princeton, 1944. N. de Lange ed., *The Illustrated History of the Jewish People*, New York, Londres, 1997.

7. Combien de manuscrits enluminés ont disparu dans la fumée des bûchers de Paris, le 17 juin 1242, pour n'en citer que l'un des exemples les plus tristement fameux ?

8. L'existence d'un manuscrit enluminé de la Septante, peut-être contemporain de celle-ci, a été envisagée par K. Weitzmann dans son article « Die Illustration der Septuaginta », dès 1952. Les traces de ces manuscrits originels, disparus dans les accidents de l'histoire, de l'incendie de la bibliothèque d'Alexandrie aux bûchers d'Europe, doivent être cherchées ailleurs. Le passage de formules iconographiques juives jusque dans les premiers manuscrits byzantins, comme le thème visuel des objets du Sanctuaire, aussi bien que la constance des formes, en sont des témoins. La présence d'additions qui ne peuvent s'expliquer que par des références midrashiques juives, issues de copies à partir d'un modèle juif, en sont des marques. L'existence d'une enluminure juive antérieure à ses premiers fragments conservés repose sur les liens de cette enluminure avec l'iconographie byzantine et sur le phénomène de continuité qui marque tout l'art juif. La résurgence, au XIII^e, dans les premiers manuscrits juifs médiévaux, du thème des objets du Sanctuaire, indépendamment de toute illustration textuelle, en est une preuve. Pour une bibliographie de

et figuratif n'existe avant le X^e siècle — où seuls subsistent quelques fragments — et le XIII^e siècle — où de riches témoins libresques constituent le fonds de nombreuses bibliothèques et collections.

L'hypothèse de l'impossibilité d'une surgescence « *ex nihilo* » des manuscrits figuratifs juifs n'est pas diminuée par les récentes argumentations des historiens de l'art⁹. La résurgence du thème des objets du Sanctuaire, dans l'Occident chrétien, est une des preuves de l'influence d'un modèle juif. Celui-ci transmet les formules iconographiques et leur message de l'Orient à l'Occident, d'Erets-Israël vers l'Égypte, puis l'Espagne. L'enluminure juive espagnole est alors l'écho du thème ancien. En un autre temps et un autre espace, dans une autre technique mais dans le même langage, l'Espagne juive traduit en images le *Témoignage de l'Absence*. Et elle le fait précisément dans les termes qui étaient ceux de l'art juif jusqu'au VII^e siècle. C'est parce que l'expression en est si forte et si vibrante que l'enluminure des Bibles Espagnoles juives doit être étudiée face à la réflexion du thème dans l'art médiéval de Byzance, lui-même issu d'un modèle juif ancien.

Le thème des objets du Sanctuaire, était le point focal de tout le développement de l'art juif. Par lui s'exprimaient les premiers éléments du message national et eschatologique du peuple juif, à travers lui se constituait un langage iconographique particulier au monde juif et souvent ésotérique pour ses voisins. Sous-tendu par la tradition biblique, accentué par la littérature homilétique, mis en valeur par les commentaires rabbiniques, le thème des objets sacrés se développait, s'amplifiait, prenait une place primordiale dans l'expression artistique juive. Complément indissociable de l'expression textuelle, l'art juif se faisait ainsi instrument de traduction visuelle et propageait le message du judaïsme postchrétien.

Sa continuité en constituait un extraordinaire élément de compréhension et de mise en valeur. Sa réapparition, avec la même emphase, dans l'iconographie juive espagnole, au cœur du monde chrétien médiéval, en perpétue le phénomène, amplifiant son message par des accents nouveaux.

l'école de Weitzmann et ses disciples, voir Int. n. 4 et chap. 1, n. 5 et 62. Et aussi C. Roth, « *Jewish Antecedents of Christian Art* », *JWCI*, XVI, 1953, p. 24-44. J. Gutmann, « *The Jewish Origin of the Ashburnham Pentateuch Miniatures* », *JQR*, 1953-54, XLIV, p. 55-72. Idem, « *The Illustrated Jewish Manuscript in Antiquity, The Present State of the Question* », *Gesta*, 1966, p. 39-41. C.O. Nordström « *Some Jewish Legends in Byzantine Art* », *Byzantion*, 1955-57, p. 487 ff. E. Revel-Neher, « *Contribution des textes rabbiniques à l'étude de la Genèse de Vienne* », *Byzantion*, XLII, 1972, p. 116-130. K. Schubert, « *Jewish Iconography in Christian Art* », *Jewish Historiography and Iconography in Early and Medieval Christianity*, with H. Schreckenberg, Amsterdam-Minneapolis, 1992. H.L. Kessler « *Through the Temple Veil: The Holy Image in Judaism and Christianity* », *Kairos*, 32-33, 1990, p. 53-77. Idem, « *Medieval Art as Argument* », *Iconography at the Crossroads*, ed. B. Cassidy, Princeton, 1993, p. 59-73. Idem, « *Gazing at the Future: The Parousia Miniature in Vatican gr. 699* », *Byzantine East, Latin West, Art-Historical Studies in Honor of Kurt Weitzmann*, Princeton, 1995, p. 365-376.

9. R. Stichel, « *Ausserkanonische Elemente in byzantinischen Illustrationen des Alten Testamentes* », *Römische Quartalschrift*, 1974, p. 159-181. Et idem, « *Gab es eine Illustration der jüdischen heiligen Schriften in der Antike?* », *Tesserae. Festschrift für Josef Engemann (Jahrbuch für Antike und Christentum)*, 18, 1991, p. 93-111. F. Rickert, *Studien zum Ashburnham Pentateuch* (Paris Bibl. Nat. 2334), Diss. Bonn, 1986. J. Lowden, *The Octateuchs: A Study in Byzantine Manuscript Illumination*, University Park, Pa. 1992.

1) Les pages d'ouverture des Bibles Espagnoles

La création la plus originale du monde artistique de l'Espagne juive médiévale (*Sepharad*)¹⁰ est la composition des doubles (ou quelquefois quadruples) pages du début de la Bible. Le texte biblique y est précédé par une figuration iconographique sophistiquée qui n'a pas de parallèle dans l'enluminure médiévale¹¹.

De nombreux exemples sont connus aujourd'hui, mais la liste actuelle n'est sans doute pas exhaustive¹². Elle est cependant plus qu'amplement suffisante pour permettre de tenter des groupements, des classements, d'envisager l'évolution du thème.

A travers des changements de style et de forme, l'iconographie de cette composition couvre une période qui va de la fin du XIII^e à la fin du XV^e siècle, faisant ainsi la preuve d'une extraordinaire continuité. Il ne s'agit pas d'une unité illustrative. Ces pages ne constituent pas une traduction visuelle de tel ou tel texte biblique. Elles ne représentent pas la Création, par laquelle, cependant, débute la Bible, au livre de la Genèse. Leur raison d'être n'est pas celle d'une figuration textuelle. Les double pages d'ouverture des Bibles hébraïques espagnoles prennent la place de la page de dédicace dans les manuscrits enluminés médiévaux chrétiens : au lieu de l'image du saint patron ou de l'auteur-évangéliste, quelquefois de Jésus lui-même¹³, les premières pages des Bibles sépharades offrent une vaste fresque picturale qui s'ouvre au début du livre, « avant » le livre : avant même l'apparition du texte biblique écrit, le lecteur est invité à contempler une figuration dont la constance prouve qu'elle ne doit rien au hasard.

La composition picturale du Sanctuaire et de ses objets doit être analysée comme une entité, dans son évolution, avec ses changements et ses ajouts. Elle est l'héritière directe de l'iconographie ancienne. Dans l'enluminure des manuscrits, elle reprend, la figuration des pavements de mosaïque des synagogues : la composition des objets du Sanctuaire, occupait le panneau supérieur des mosaïques, donnant ainsi à toute la représentation son emphase. Les doubles pages espagnoles ont le même thème et la même emphase : elles sont placées dans le manuscrit, comme le panneau supérieur de la mosaïque, en exergue, en dehors de tout contexte textuel. Pas plus que sur les mosaïques, elles ne sont des illustrations ou des scènes narratives. C'est dans l'étude de cette continuité et à travers son analyse qu'il sera possible de saisir à quel

10. Y. Baer, *A History of the Jews in Christian Spain*, Philadelphie, 1962-1966. E. Ashtor, *The Jews of Moslem Spain*, Philadelphie, 1973-1984. J.S. Gerber, *The Jews of Spain*, New York, 1992. Et aussi p. 62, n. 6. Les Bibles *sepharad* sont souvent appelées « *Mikdashiah* », le terme mettant l'accent sur les liens entre le Sanctuaire et le texte biblique. Plus loin, n. 69.

11. Les Bibles carolingiennes s'ouvrent par des scènes de la Création. Pour l'étude des frontispices, H.L. Kessler, *The Illustrated Bibles from Tours*, Princeton, 1977 et H.L. Kessler et K. Weitzmann, *The Cotton Genesis*, Princeton, 1986. Voir aussi, pour les frontispices romans, W. Cahn *La Bible Romane*, Fribourg, 1984. La seule Bible byzantine conservée a une table des matières cruciforme et un portrait de donateur au pied de la Vierge. S. Dufrenne et P. Canart, *Die Bibel der Patrizius Leo*, fac-similé et volume d'introduction, Zurich, 1995. Voir aussi pour des comparaisons avec les Bibles de Théodulphe, mon article sur Germigny-des-Prés, note 151.

12. L'histoire de la découverte fortuite de la Bible de Foa renforce l'espoir d'additions encore possible à cette liste. M. Garel « *The Foa Bible* », *JJA* 6, 1979, p. 78-85.

13. Voir par exemple, le portrait de Jean Damascène, au début des *Sacra Parallelia*. K. Weitzmann, *The Miniatures of the Sacra Parallelia, Parisinus Graecus 923*, Princeton, 1979. R. Nelson, *The Iconography of Preface and Miniature in the Byzantine Gospel Book*, New York, 1980. Ou encore le Pantocrator de l'Évangile de Godescalc, C. Heitz, « *L'image du Christ entre 780 et 810. Une éclipse ?* », *Nicée II*, p. 223-246.

point la double page des objets du Sanctuaire traduit dans ses détails le message de l'iconographie juive sépharade au Moyen Âge. Le problème de l'existence de modèles antérieurs pourra alors être envisagé à nouveau, dans son essence¹⁴.

Le plus ancien exemple de ce type d'illustration est daté de 1277. La seconde Bible de Hayim ben Israël, appelée aussi Bible de Tolède, se trouve à Parme¹⁵ sous la cote Palat. 2668 (De Rossi 782). Les folios 7 v et 8 r représentent les objets répartis sur le fond réservé. Les deux folios se font face, créant ainsi une entité optique dont tous les éléments sont liés.

Les deux pages sont encadrées par des lignes de texte en écriture carrée, elles-mêmes bordées par deux lignes, extérieure et intérieure, en micrographie¹⁶. Il est important de s'attacher à identifier le texte, partie intégrante de la figuration, dans une miniature en pleine page, qu'elle soit juive ou chrétienne¹⁷. Au folio 8 r (Fig. 58), une bande torsadée divise la page en deux parties longitudinales. Les objets qui s'y trouvent répartis y sont aisément reconnaissables : à gauche, l'autel des sacrifices et en dessous, le bassin des ablutions (on utilisera le terme hébreu en translittération, *kyior*), puis un *shofar* ; à droite, l'autel d'encens, au dessus de la jarre de manne et de deux trompettes ; encadrant la jarre de manne, un bâton fleuri et un bâton stérile, tous deux marqués du mot « *maté* » et sur lesquels on aura l'occasion de revenir. Le folio 7 v ne comporte pas de divisions décoratives, les objets y sont répartis sur le fond vide. Comme sur la page qui lui fait face, chaque objet est inscrit de son nom et quelquefois des détails qui le composent. Toute la partie droite de la page est occupée par la *menorah* monumentale, encadrée de marchepieds, de mouchettes et de pelles à cendres. Elle est posée sur une base en forme de trépied, ses branches arrondies dessinent clairement l'alternance de boutons, « *kaftor* » et de fleurs, « *pera'h* » (Ex. 25 : 33-35). Des coupelles s'élèvent des flammes qui s'inclinent vers la flamme centrale¹⁸.

14. C. Roth, « Jewish Antecedents ». C.O. Nordström, « Some Miniatures in Hebrew Bibles », *Synthronon*, Paris, 1968, p. 89-105. T. Metzger, « Les Objets du culte, le Sanctuaire du Désert et le Temple de Jérusalem dans les Bibles Hébraïques Enluminées, en Orient et en Espagne », *Bulletin of the John Rylands Library*, LII, 1970, p. 397-437 ; LIII, 1971, p. 167-209. B. Narkiss, A. Cohen-Mushlin et A. Tcherikover, *Hebrew Illuminated Manuscripts in the British Isles Spanish and Portuguese Manuscripts*, Londres, 1982. U. et K. Schubert, *Jüdische Buchkunst*, Graz, 1983. G. Sed-Rajna, « Toledo or Burgos », *JJA*, 2, 1975, p. 5-17. Idem, *La Bible Hébraïque*, Paris, Berlin et New York, 1987. Idem, *Les Manuscrits hébreux enluminés des Bibliothèques de France*, Paris, 1994.

15. T. Metzger, *Les Objets*, p. 20-21. C.O. Nordström, *Some Miniatures*, p. 89. C. Roth, *Jewish Antecedents*, p. 17. G. Tamani, *Elenco dei Manoscritti Ebraici miniati e decorati della Palatina di Parma*, 1968, 46 n° 1.

16. S. Ferber, « Micrography : A Jewish Art Form », *JJA*, 3-4, 1977, p. 12-24. L. Avrin, *Hebrew Micrography : One Thousand Years of Art in Script*, Jérusalem, 1981.

17. Le texte du folio 7 v commence en haut de la page à droite, par la fin de Proverbes 2 : 3. Il continue, toujours au haut de la page, au deux tiers de la ligne, par le chapitre 2, verset 4 et puis tourne dans le sens inverse des aiguilles d'une montre, le long du cadre de la page. Il va de 2 : 5 à 2 : 9, dont le début se trouve dans la partie supérieure de l'encadrement de droite. Au folio 8, en haut, se trouve la fin du verset 9 du chapitre 2, dont le début se trouvait à la page précédente. Ensuite les versets des Proverbes 2 : 10 et 11 ; à partir du cadre inférieur, 3 : 1 à 3. Pour une compréhension et une lecture plus facile, des calques posés sur la figure 58 donnent la séquence des versets.

18. Les lumières de la *menorah* se dirigeaient vers la lumière centrale, elle-même tournée vers le Saint des Saints, où se trouvait l'Arche. La flamme centrale est appelée *Ner Maaravi*, « lumière occidentale » (Exode 25 : 31 et Rashi sur ce verset). Le Tabernacle, puis le Temple — étaient orientés de l'Est, où se trouvait l'entrée, vers l'Ouest, dans la direction du Saint des Saints, résidence de la *She'hina* (Megilla 21b. Maimonide, *Mishne Torah*, *Hil'hot Bet haBeria* II, 8). Après la Création, le premier retrait de la *She'hina*, « *Silouk ha She'hina* » eut lieu, à l'Occident « dans la direction où le soleil se couche » (Rashi sur Genèse 11, 8).

A sa gauche, dans la partie basse de la miniature, la table des pains de proposition. Six étagères s'élèvent des deux extrémités de la base allongée en forme de table¹⁹ :

וחים מרכבתה שע' (השלוחן התוור)

La partie supérieure gauche de la miniature contient une très fine bande ornementale, à quatre fleurons d'angle et arcs en fer à cheval. Seul objet à être ainsi enfermé dans un cadre — et donc isolé des autres — l'Arche n'est identifiable que par le nom des éléments qui la composent²⁰. Les chérubins, *keruvim*, au profil aigu et mal-adroit, ne sont dessinés qu'en buste et leurs ailes cachent leur corps²¹. Ils reposent sur une bande transversale, elle-même coiffant deux rectangles d'argent, dessinés en longueur et sur lesquels certaines lettres sont encore discernables²² ; les tables de la loi sont ainsi identifiables, sommées sans doute par le *kapporet*.

Il est bien évident que cette représentation constitue un changement drastique dans le schéma traditionnel. Celui-ci était basé essentiellement sur un modèle architectural²³ et ses éléments principaux étaient la façade, les colonnes, le fronton et l'arc à conque. Les fragments des Bibles de Saint-Pétersbourg amorçaient une autre approche où l'on discernait sans doute l'apparition des tables de la loi et peut-être des chérubins²⁴.

La présence d'inscriptions, de *tituli* en fait, sur les pages d'ouverture de cette première Bible ne laisse pas de doute sur l'identification des objets. Chérubins et tables de la loi sont incontestablement figurés ici. La bande d'encadrement à décor architectural est peut-être le seul rappel d'une thématique architecturale qui a, autrement, disparu. Toujours est-il que l'Arche est ainsi isolée des autres objets distribués arbitrairement sur la page²⁵. Conformément au texte biblique et à l'accentuation des commentaires²⁶ l'Arche est dessinée en dehors de la sphère de présence des autres objets, qui, eux, étaient visibles, au moins par les *cohanim*, les prêtres affectés à leur service.

L'Arche d'Alliance est en fait, ici, composée de trois éléments principaux : dans la partie supérieure du dessin se trouvent, les chérubins, dont c'est la première représentation anthropomorphique. Ceux-ci reposent sur une bande transversale dorée qui

19. Elle a la forme suggérée par le dessin sur la plaque d'Avigad et lui a déjà été comparée par B. Narkiss, « A Scheme of the Sanctuary from the time of Herod the Great », *JJA*, 1, 1974, p. 6-15.

20. Le mot « *keruvim* » se trouve entre les deux visages des chérubins ailés et il est lisible sans difficulté. Il est de toute évidence destiné à clarifier l'identification de l'Arche qui, au contraire des autres objets, n'est pas titrée. Tous les autres objets sont, en effet, marqués de leurs noms, soit sur eux, soit à côté d'eux. L'Arche n'est identifiée que par la présence des chérubins et leur nom. Le mot *Aron* ne se trouve pas dans les *tituli*.

21. Les deux visages sont tournés l'un vers l'autre. C'est la première fois que des chérubins à visage humain apparaissent dans l'art juif. Jusque là, seuls des oiseaux ou des feuilles étaient posés sur l'Arche.

22. Elles ne permettent pas de lire un texte reconnaissable. Mais les miniatures plus tardives, où se lisent les inscriptions sans difficulté, donnent la possibilité de restitution.

23. *Le Signe*, p. 249- 251.

24. Dans le cadre à fronton de la partie supérieure de la miniature, dans le manuscrit II, 17 de Léningrad - Saint-Pétersbourg, deux rectangles sont identifiés comme les tables et deux feuilles géantes se penchent vers le centre de la composition, sans doute une ébauche des chérubins, délibérément non-anthropomorphes. *Le Signe*, p. 133-137, fig. 55.

25. Il n'y a, cependant, dans cette figuration aucun désir de tracer un plan exact. L'autel d'encens devrait se trouver dans la même enceinte (le *Saint* ou *Kodesh*) que la *menorah* et la table des pains, les bâtons et le vase de manne sur la même page que l'Arche dans laquelle ils étaient déposés (Exode 16 : 33-34 ; Nombres 17 : 25-26).

26. *Le Signe*, p. 24-28.

doit figurer le *kapporet*, le couvercle fermant l'Arche²⁷. Chérubins et *kapporet* font partie de l'enveloppe extérieure de l'Arche. Au contraire les deux tables d'argent, parallèles et longitudinales ne sont pas des éléments du corps de l'Arche, à triple épaisseur d'or et de bois de *shittim*, mais elles sont enfermées dans celle-ci²⁸. La miniature les montre, comme en transparence, comme si toute la justification de l'Arche se trouvait justement dans leur présence.

La figuration de l'Arche est donc double. D'un côté, elle se réclame de la lettre du texte biblique et y adhère. D'un autre côté, elle va au-delà de la simple transcription picturale et se fait commentaire, en éliminant le corps de l'Arche au bénéfice de ce qu'elle contient. La *Torah* devient ainsi le point focal essentiel de la composition.

Pour en saisir totalement les nuances, il faut suivre la chronologie des manuscrits et analyser, 22 ans plus tard, la Bible de Perpignan de 1299, Paris BN Heb. 7²⁹.

Aux folios 12 v et 13 r (Pl. 7), la composition des objets du Sanctuaire semble se présenter comme sur la Bible de Tolède. Deux pages en regard, encadrées de texte, se répondent en se faisant face. Mais par-delà les points communs, les dissemblances se font très vite sentir. Les objets se détachent, peints à la feuille d'or sur le fond du parchemin. Des bandes bleu foncé, très précisément tracées, divisent les pages en cases soigneusement délimitées. L'encadrement, en lettres dorées, n'est composé que par une seule ligne de caractères carrés qui se modifient, se resserrent ou s'allongent au gré du cadre.

La page de gauche présente, dans sa partie supérieure, des analogies avec le manuscrit précédent : les deux cases supérieures contiennent les autels et le bassin d'ablutions ; mais au-dessous de l'autel d'encens, les deux trompettes et le *shofar* se sont trouvés déplacés. Encore en dessous, dans une case en long, s'accumulent des bassins, des pelles et des mouchettes³⁰. Chaque objet est clairement désigné par son nom écrit en lettres d'or.

Sur la seconde page s'est opéré un déplacement : la *menorah*, la table des pains et l'Arche s'y trouvent réunies comme sur la miniature de la Bible de Tolède, mais chacune est isolée dans son propre encadrement de bandes bleues. Et en dessous de la *menorah*, est apparu le groupe vase de manne et bâtons qui se trouvaient, précédemment, sous l'autel d'encens. Ce trio, désigné par son nom³¹ est cette fois, inversé, le bâton stérile est à gauche et le bâton fleuri à droite.

27. Sur la forme et le sens du *kapporet*, voir *Le Signe*, p. 25.

28. L'Arche était un coffret contenant des objets déposés pour servir de témoignage. Dans l'Arche, se trouvait le premier rouleau de la *Torah*, Rashi sur Exode 25 : 16 et Deut. 31 : 24-26 : « Lorsque Moïse eut achevé d'écrire, sur un livre, les paroles de cette loi, jusqu'au bout, il donna cet ordre aux lévites, porteurs de l'Arche d'Alliance du Seigneur : prenez ce livre de la Loi et déposez-le sur le côté de l'Arche d'Alliance du Seigneur, votre Dieu et il restera là comme témoin ». La *Torah* y a été déposée, comme aussi le bâton d'Aaron (Nombres 17 : 25-26), le vase de manne (Ex. 16 : 33-34) et les tables de pierre (Ex. 40 : 20). *Le Signe*, p. 23-24.

29. J. Gutmann, *Hebrew Manuscript Painting*, p. 50-51. T. Metzger, *Les Objets*, p. 23. C.O. Nordström, *Some Miniatures*, p. 89. G. Sed-Rajna, *Toledo or Burgos*, p. 15. Et idem, *Les Manuscrits hébreux*, p. 24-25, n. 12.

30. La présence des ustensiles accessoires du service des autels et de la *menorah* est issue des commentaires rabbiniques. Maimonide, *Mishne Torah*, *Hil'hot bet haBé'hira*, II. Voir aussi M. Levin, *Mele'het ha-Mishkan*, Jérusalem, 1968. T. Metzger, *Les Objets*, 397-400 et C.O. Nordström, *Some Miniatures*, p. 89-101.

31. « *Zinzenet haMan* », vase de manne, « *Mate* », bâton et le même mot de l'autre côté. L'inscription ne différencie pas entre les deux bâtons, tous deux inscrits du même terme. La figuration de chacun, par contre, est différente : l'un d'eux est une tige centrale d'où s'échappent, de quatre feuilles, quatre bourgeons.

Il faut envisager ici la raison de l'existence de ce groupe et celle de son déplacement sur la page où se trouve l'Arche. L'Arche elle-même est dans le coin supérieur gauche, dans un cadre bleu sans aucune référence architecturale. Elle est dessinée comme précédemment, mais les trois éléments qui la composent sont bien plus précisément lisibles. L'inscription entre les ailes des chérubins est explicite

הכרובים פורשי נספחים בכנפיהם .

et la bande transversale sur laquelle ils sont posés s'intitule על הכנפרה. Les chérubins eux-mêmes ont un visage clairement dessiné et légèrement différent³². En dessous, les deux tables de la Loi sont séparées seulement par une large bande bleue, elles remplissent tout l'espace de la case. Elles sont divisées chacune en cinq bandes transversales sur lesquelles s'inscrivent les premiers mots de chacun des dix commandements. Si une quelconque hésitation était encore possible sur leur identification, elle est totalement levée par la présence de ces inscriptions.

En fait, tout se passe comme si, dans la diagonale de la page, les tables de la loi et le groupe des bâtons et du vase de manne se répondaient. Tables³³, vase et bâton fleuri se trouvaient déposés dans l'Arche et servaient de Témoignage. Par eux, le peuple juif était le témoin de sa propre histoire, il en saisissait le cheminement, il en percevait la signification profonde. Il pouvait aussi en envisager l'achèvement. Le bâton fleuri d'Aaron, qui témoigna du choix de la tribu de Lévi pour le service du Sanctuaire (Nombres 17 : 25-26) a une fonction eschatologique essentielle³⁴. Crée au commencement du monde, entre le sixième jour et le Shabath, aux premiers accents de la création, il en signera l'accomplissement messianique. Branche de l'arbre de la connaissance, sur laquelle le Nom Divin était gravé, il appartint à Adam, puis à Énoch, à Noé, aux Patriarches ; il est déposé, à la mort de Joseph, dans les coffres du Pharaon. C'est là que Jéthro, le futur beau-père de Moïse, le découvre avant de le planter dans son jardin. Personne ne parvient à l'en déraciner, jusqu'à l'arrivée de Moïse, qui peut ainsi prouver sa mission divine. Il devient l'instrument des miracles devant Pharaon, et du passage de la mer Rouge. Le bâton fleuri disparaît avec l'Arche, dans laquelle il avait été déposé, après avoir été le signe du choix d'Aaron et de sa famille à la prêtrise. Selon le Midrash, le Prophète Elie le retrouvera et le remettra au Messie. En lui s'incarne ainsi le bifocalisme de l'histoire juive, inscrite toute entière dans la continuité de la promesse divine³⁵. Tous les objets qui étaient conservés dans l'Arche

Au sommet, un autre bourgeon trifolié est encadré de deux feuilles dressées. À gauche, le bâton stérile a la forme d'une tige qui s'élargit légèrement dans sa hauteur, entourée d'une fine baguette en son milieu et sommée d'une palmette. Il est évident que, malgré l'absence de différenciation dans l'inscription, le premier est le bâton fleuri et le second son contraste.

32. Le commentaire de Rashi sur les chérubins semble être le facteur déterminant de leur description. Sur Exode 25 : 18 « Ils avaient la forme d'un visage de petit enfant ». Selon que les enfants d'Israël accomplissaient ou non la volonté divine, les visages des chérubins étaient tournés l'un vers l'autre ou vers l'intérieur du Sanctuaire (Baba Batra 99 a).

33. Exode 40 : 20. Michna Yoma 5,22. Tanh. Kedochim 10.

34. E. Revel-Neher, « Le bâton d'Aaron : Eschatologie Juive et Typologie Mariale », *Mélanges Dujcev*, Sofia, sous presse. Pour les sources midrashiques, Yaïkout Shimoni, Nbrs. 763. Pirké de Rabbi Eliézer, 40. Pesa'him 54 a. Midrash Rabba, Nombres 18 : 23. *Le Signe*, p. 129, 130.

35. Dans la tradition juive, l'histoire du peuple juif est continuée de la Création à la Rédemption en passant par la Révélation. Elle ne connaît pas la brisure ni la rupture de l'Alliance, seulement le Silence. A. Neher *L'Identité Juive*, Paris, 1989. Idem, *L'Exil de la Parole. Du Silence biblique au Silence d'Auschwitz*, Paris, 1970 (rééd. 1996), et pour une bibliographie des sources textuelles et commentaires. A. Heschel, *God in search of Man*, New York, 1955, p. 200 : « History is the supreme witness of God ». Pour la polémique chrétienne et le concept de *Nouvelle Alliance* et de *Verus Israël*, voir l'Épître aux Galates 6 :16. Les pre-

disparurent avec elle³⁶, l'Arche elle-même a disparu pour toujours³⁷. Après la chute du Temple, tables de la Loi, chérubins et vase de manne, n'existent plus, pas davantage que le *kapporet*. La miniature du XIII^e siècle décrit ainsi avec minutie les objets contenus dans l'Arche, alors que coffret et son contenant ont disparu depuis le VI^e siècle avant l'ère chrétienne. Disparus mystérieusement, sans preuve et sans indication, ils étaient absents aussi du Second Temple, celui duquel furent enlevés, au moment de sa destruction par les Romains, la *menorah* et la table des pains. Parmi tous ces objets, témoins de l'Absence, le seul qui, selon les commentaires, réapparaîtra à l'époque messianique, est le bâton fleuri. Dans l'Arche, où il se trouvait, il n'était pas accompagné de son pendant, le bâton stérile ou plutôt les bâtons des autres chefs de tribu. Sur la miniature, au contraire, les deux sont opposés. C'est cette opposition même qui, dans le programme iconographique, accentue encore l'importance de ces deux objets.

Pour en saisir toute la portée, il faut maintenant retourner au cadre de la miniature et en lire le texte³⁸ :

כל אלה בהיות היכל על מוכנותו ומקратש והקרש על יסודתו אשר מי
שרהה את יקר הפארה נולתו וכל מעשה התקפו ונבורתו ואשרי דמוכחה
ונייע לראויהם ידי רצון שבונה במחאה בימייו יראו עיניהם וישמה לבנו: אם

« Tout cela alors que le Temple était debout et le Sanctuaire établi sur ses bases. Heureux celui qui a vu tout cela... Puisse-t-il être reconstruit rapidement et de nos jours. Puissent nos yeux le voir et notre cœur s'en réjouir ».

Ce texte est différent des citations bibliques, ou axiomes de sagesse encadrant d'autres figurations. Basé sur les maximes de *Pirqué Avot* et l'espoir de la reconstruction eschatologique du Temple, il a une double utilité. Il sert de cadre formel à toute la miniature et ainsi même à tout le Sanctuaire, enfermant, dans ses lettres, les objets comme dans un cadre architectural. Et en même temps, il a une signification qui va au-delà de la simple restitution historique d'un passé, si riche et si important soit-il. De façon évidente, le texte-cadre de la Bible de Perpignan a un sens eschatologique profond ; il joint en un seul axiome visuel, le souvenir du Temple disparu, décrit avec une précision de détails fascinante et l'espoir messianique de la reconstruction du Sanctuaire, de l'accomplissement de la Promesse.

L'importance des textes, dans la détermination de la signification d'un motif iconographique, est essentielle : les *tituli* figurant à côté des objets rendent leur identification incontestable et le cadre général de la miniature sert souvent de titre à la com-

miers surgissements de la polémique anti-juive sont basés sur cette idée: « La vraie, spirituelle race des Israélites, celle de Juda, de Jacob, d'Isaac et d'Abraham, qui, non-circoncis, reçurent le témoignage de Dieu pour sa foi, la race qui fut bénie et appelée le père de peuples nombreux — c'est nous, nous que le Christ crucifié a amené à Dieu » Justin Martyr, *Dialogue avec Tryphon*, 11, 5. E. Revel-Neher, *The Image of the Jew*, p. 20 à 37.

36. Yoma 21 b et 52 b.

37. Yoma 5,2 et Jer. Yoma 5 : 3. Shekalim 6 : 1. *Mishne Tora*, *Hil'hot bet haBe'hira* 4 : 1. *Le Signe*, p. 34-38, pour les hypothèses liées à la disparition de l'Arche et les textes les envisageant. Jérémie 3 : 16 : « Alors, quand vous serez devenus, à cette époque, nombreux et prospères dans le pays, déclare l'Éternel, on ne dira plus 'Arche de l'Alliance du Seigneur', la pensée n'en reviendra plus à l'esprit, on n'en appellera plus le souvenir ni on n'en remarquera l'absence : on n'en fera plus d'autre », et Rashi sur ce verset : « Car toutes vos entrées dans le pays seront sanctifiées et j'y résiderai comme si c'était l'Arche », *Le Signe*, p. 40-44.

38. Les études publiées sur ces manuscrits se sont désintéressées jusqu'à présent de la lecture de ces textes, cependant d'une portée essentielle pour leur compréhension. Voir n. 133 pour les sources textuelles et une bibliographie. Au folio 11 v, le cadre porte le texte de Nombres 8 : 4 et Exode 25 : 34.

position. L'accentuation messianique de la composition est ainsi double : elle est dans le texte-cadre qui énonce les espoirs eschatologiques et dans la présence simultanée des deux bâtons. La double page de la Bible de Perpignan est la clé de la compréhension des pages d'ouverture des Bibles sépharades. Sans elle, la composition des objets du Sanctuaire resterait partiellement inexpliquée. Restitution à prétentions archéologiques, plan total ou partiel du Sanctuaire, énumération descriptive des objets sacrés disparus, témoignage historique, rappel d'un passé disparu, toutes ces options ont été envisagées, toutes ces hypothèses offertes. Seul, le rapport entre l'emphase messianique du cadre écrit de la miniature et l'analyse iconographique détaillée des objets permet d'en saisir toute la portée. L'artiste peintre du manuscrit, peut-être le scribe lui-même, a voulu donner un sens général à sa création, unissant dans le même message, le texte et l'opposition des deux bâtons, rappelant ainsi que les splendeurs du passé, malgré la stérilité du présent, sont les promesses de l'avenir. C'est ainsi et ainsi seulement que l'on comprend la raison de l'introduction dans la composition, non seulement des objets qui se trouvaient à l'intérieur de l'Arche — objets qui servent de témoignage à la Promesse — mais aussi et surtout du double détail des bâtons. Le bâton fleuri est la preuve de la pérennité de la prêtrise issue d'Aaron. Il est aussi le seul, parmi tous les objets du Sanctuaire, à réapparaître, à la fin des temps, dans la main du Messie entrant à Jérusalem.

Promesse et accomplissement, regrets et espoirs, passé historique et avenir eschatologique sont ainsi joints en une seule composition d'une richesse et d'une sophistication encore inégalées. Par là même, cette miniature justifie et explique non seulement l'identification des compositions précédentes, mais leur interprétation, de la mosaïque de Beth Alpha aux fragments de Léningrad. La composition iconographique est traduite dans des médias différents, traitée dans des styles différents, à d'autres époques et en d'autres temps. Son sens est le même et le choix de sa « signature » par le groupe opposé des bâtons (dont l'interprétation pouvait encore être controversée à Beth Alpha) est, sur les pages d'ouverture de la Bible de Perpignan, explicité par le texte qui lui sert de cadre.

Exécutée en 1301, la Bible de la Bibliothèque Royale de Copenhague, Kongelige Bibliotek Cod. Heb. II, est de deux ans plus tardive que la Bible de Perpignan³⁹. Sa double page est très proche de la précédente, mais stylistiquement différente. Les objets ne sont pas dessinés sur le fond réservé du manuscrit, mais posés sur une mosaïque quadrillée où un léger entrelac de rinceaux, est traité en rouge et en bleu dans un effet d'échiquier connu par les manuscrits médiévaux chrétiens de la même époque⁴⁰. La forme des objets et leur placement sont très semblables. Le folio 11 v (Fig. 59) est une réplique fidèle du même folio dans la Bible de Perpignan, présentant l'Arche, la *menorah*, la table des pains, le vase de manne et les deux bâtons séparés par les mêmes bandes longitudinales : celles-ci sont, cette fois, en or, de même que les objets, mis en valeur par le fond en damier remplaçant le fond réservé. A nouveau, comme dans la Bible de Perpignan, c'est le cadre écrit de la seconde page qui porte le message eschatologique. Les bâtons se trouvent sur une page, le texte à emphase messianique encadre l'autre.

39. T. Metzger, « Les Objets », p. 25. C.O. Nordström, « Some Miniatures », p. 97.

40. Par exemple le Psautier de Saint-Louis, la Bible Morgan ou les Bibles Moralisées. Pour des comparaisons stylistiques entre les manuscrits juifs et les ateliers chrétiens, G. Sed-Rajna, « Hebrew Manuscripts of Fourteenth Century Catalonia and the Workshop of the Master of Saint Mark », *JJA*, 18, 1992, p. 117-128.

Pas plus que dans les exemples précédents, il n'y a là de précision géographique quant à l'emplacement des objets. L'Arche est correctement isolée dans son cadre qui pourrait suggérer le Saint des Saints, mais les objets qu'elle contenait se trouvent ailleurs, répartis au gré des deux pages. L'autel d'encens qui devrait se trouver dans le Saint, avec la *menorah* et la table des pains, est lui aussi sur la page précédente. Ces « erreurs » de localisation qui, bien entendu, n'en sont pas, ne font que renforcer l'évidence de l'absence d'un désir de précision ou de planification.

Quelques changements dans le traitement des objets apparaissent sur la double page de Copenhague. En particulier, l'Arche n'a plus de *kapporet*, il est remplacé par la bande supérieure du cadre d'or, à peine plus large que les trois autres côtés. Les deux tables sont séparées par une bande ornementale à rinceaux et directement surmontées par les chérubins. Leur buste drapé, où disparaissent les bras, est légèrement incliné ; leurs ailes, ne sont plus posées sur le *kapporet*, mais s'élèvent gracieusement et celles du centre se courbent pour se toucher. Comme dans le manuscrit de Parme, leurs visages sont dessinés de façon différente, celui de droite plus fin, au menton et au nez moins lourd, peut être un visage aux caractéristiques féminines. Le texte, entre eux, plus court, se lit : « וַיֹּאמֶר הָכֹרְבִּים פֶּרֶשׁ כְּנָפָים לְמַעַל(ה) » Et les chérubins étendaient leurs ailes vers le haut » (Ex. 37 : 9). Le terme « *kapporet* » n'y est plus mentionné.

Les Bibles de la Bibliothèque de Parme et celle de Perpignan ont avec la Bible de la Bibliothèque Royale de Copenhague des liens chronologiques et iconographiques serrés. Seules quelques années les séparent dans le temps, leur structure iconographique, la présentation de leurs objets, leur forme, la répartition dans la page, sont identiques. Les deux derniers manuscrits ajoutent à cela l'originalité du texte-cadre eschatologique.

Deux Bibles séphardades, datant sans doute de la première décennie du XIV^e siècle, se rattachent à ce groupe⁴¹. Ni la Bible de Modène Bibl. Estense Or. 26, ni celle cataloguée Or. 90 ne portent mention de lieu d'origine ni de date. Mais stylistiquement et iconographiquement, elles ont de nombreux points communs avec les trois Bibles précédentes, datées de 1277 à 1301.

Trois pages, et non deux, sont consacrées aux objets du Temple dans le manuscrit de Modène Or. 90, les folios 9 v, 10 r, et 11 v. Les objets qui se trouvaient sur la seconde page d'ouverture des manuscrits précédents sont ici au folio 10 r, la première page ayant été répartie sur les deux autres folios. Au folio 11 v (Fig. 60), seuls figurent l'Arche d'Alliance et la table des pains de proposition, au centre de la page, sur un rectangle qui occupe toute sa longueur et un tiers de sa largeur⁴². Une mosaïque de rectangles bleus et roses en constitue le fond, remplacée dans la partie supérieure de la page, comme dans la Bible de Copenhague, par des motifs de rinceaux végétaux. En haut, l'Arche est dessinée de deux rectangles d'argent où sont inscrits les premiers mots des Dix Commandements, et encadrée par une bande d'or. La bande décorative qui les divise en deux, n'est plus comme sur le manuscrit de Copenhague, couverte d'un décor, mais elle est identique au cadre extérieur doré. Le *kapporet* est à peine suggéré par la partie supérieure du cadre, un peu plus large et par deux éléments décoratifs, dessinés aux angles, en saillie verticale. Ce détail constitue une nouveauté

41. Sans indication de lieu d'origine ni de date. Voir Metzger, « Les Objets », p. 20.

42. Les autres objets sont détaillés par Metzger, « Les Objets », p. 27-28 et 29-30. Aussi *Manoscritti Biblici Ebraici*, p. 78, n. 33.

par rapport au manuscrit de Copenhague et traduit un désir de singulariser le *kapporet*. Les chérubins y sont posés, aux deux tiers de la longueur de leur corps, et non plus seulement en buste. Leurs visages ne sont dessinés qu'en contour et leurs ailes élevées s'inclinent gracieusement. Un nimbe se voit autour de leur visage qu'il cerne et met en valeur. Ce détail est très probablement d'origine chrétienne⁴³. L'Arche et la table des pains sont figurés l'un au-dessous de l'autre et encadrés de part et d'autre, par de longues baies vides, en forme d'arcades trilobées⁴⁴. Le texte d'encadrement de la page se rapporte aux chérubins et est identique à celui qui se trouvait jusque là entre leurs ailes, mais ne figurait qu'en raccourci (Ex. 37 : 9). La ligne inférieure se lit

שְׁנֵי לְוַחַת הַעֲדוֹת.

« Les deux tables du témoignage » (Ex. 40 : 20).

Au folio 25 v du manuscrit de Modène Or. 26⁴⁵ (Fig. 61), où les objets sont à nouveau répartis sur deux pages, le fond est divisé en quatre carrés égaux roses et bleus, sur un tapis d'échiquier quadrillé. La composition est extrêmement claire et la taille égale des compartiments qui la divisent la rend encore plus rigoureuse. Les objets remplissent entièrement ces compartiments. En haut, à gauche, l'Arche est simplement dessinée par son cadre d'or rectangulaire. Le *kapporet* est représenté comme dans le manuscrit précédent, par une bande d'or plus large dans la partie supérieure du cadre et débordant en saillie, horizontale, cette fois. Deux traits fins encadrent ces éléments saillants pourraient être les anneaux des barres. A l'intérieur de ce cadre, la place des tables n'est remplie que par le décor du fond, géométrie de losanges frappés en leur centre de motifs différents sur chaque bande de côté. Il n'y a pas de feuilles d'argent, pas d'inscription et la partie supérieure du compartiment est vide ; l'espace qui devait recevoir les chérubins n'a pas davantage été complété. Visiblement, cette page n'est pas terminée, bien qu'elle soit très belle dans la rigueur de son dépouillement⁴⁶. Un autre détail semble entériner cette supposition, les lampes de la *menorah* sont éteintes, aucune flamme n'y brûle⁴⁷. Tout se passe comme si les derniers détails qui devaient compléter la partie supérieure de la page n'avaient pas pu y être rajoutés. Dans le compartiment inférieur, la table des pains identique à elle-même est à gauche et, à droite, le bâton stérile et le bâton fleuri encadrent le vase de manne. Seule la Bible de Parme, de 1277, à la première apparition du thème, figurait le bâton fleuri à gauche et le bâton stérile à droite. Depuis Beth Alpha et les fragments de Léningrad, c'est la seule exception, jusque-là, au placement du bâton fleuri à droite.

Un second groupe de pages d'ouverture des Bibles séphardades suit chronologiquement le premier de très près⁴⁸. La forme de l'Arche et ses détails y subissent des changements importants.

43. Les anges, au-dessus de l'Arche sont déjà nimbés, au IX^e siècle, sur la mosaïque de Germigny-des-Prés. Voir chap. 1, n. 151.

44. *Manoscritti Biblici Ebraici*, p. 79 et Metzger, « Les Objets », p. 27, n. 4. Les éléments architecturaux rappellent peut-être la façade, telle qu'elle était représentée sur les fragments de Leningrad.

45. T. Metzger, « Les Objets », p. 30-35. Texte-cadre Ex. 25 : 31-32.

46. Voir plus loin le manuscrit de Francfort, maintenant dans une collection privée, décrit par Nordström, « Some Miniatures » fig. 13-14.

47. T. Metzger, « Les Objets », p. 32, n. 4. Une seule page est consacrée à la *menorah* et au *Kyior* sur la Bible castiliane d'Oxford, Bod. Can. Or. 94 (XIV^e s.). Le fol. 1 la représente dessinée très simplement, mais suivant le même modèle, avec des traces de flammes dans une des coupes.

48. T. Metzger, « Les Objets », p. 41-52.

La répartition des objets a déjà évolué dans la seconde Bible de Parme, à la Bibliothèque Palatine sous la cote 2810-2811 (De Rossi 518)⁴⁹. Ils s'inscrivent sur un fond de huit panneaux rectangulaires quadrillés bleus, roses et verts. Au folio 8 r (Fig. 62), la *menorah* remplit toute la page et atteint aux limites du cadre dont le dessin est constitué d'une étroite bande de couleur, sommée d'un fin fleuron aux angles. Tout texte d'encadrement a disparu, de même d'ailleurs que le *titulus*. Tous les autres objets se pressent, sans divisions, au folio 7 v (Fig. 63). L'Arche est en haut, au centre, encadrée à gauche par le *Kyior*, le bâton fleuri et la jarre de manne. Mais le placement de ces objets est différent. Le vase de manne, à deux anses, est à gauche de l'Arche, seul. A la droite de celle-ci, le *Kyior*, figure comme une grande coupe sur un long pied. Entre les deux, touchant l'Arche de ses petites feuilles rouges, se tient, seul, le bâton fleuri. Bien que la place lui ait été réservée, à droite de la cuve, celle-ci est restée vide et le bâton stérile n'est pas figuré sur la miniature.

L'Arche est contenue dans un cadre rectangulaire, mais vue d'en haut et non plus frontale. Les tables sont placées dans un grand cadre rectangulaire, lui-même divisé en deux carrés cette fois, qui sont placés, non plus l'un à côté de l'autre, mais l'un au-dessus de l'autre. Sur le fond pointillé, se lisent les premiers mots des Dix Commandements. Les barres de la description biblique (Ex. 37 : 4-6) sont enfilées verticalement dans quatre anneaux et leur partie supérieure se termine par un fin bourgeon. C'est un changement total de vision de l'Arche auquel se superpose la précision de l'ajout des barres qui ne devaient pas la quitter⁵⁰. La proximité du bâton fleuri et de l'Arche est liée au même changement, donnant ainsi au regard l'impression de voir, en un ensemble, l'Arche et les objets qu'elle contenait.

Une addition jusque-là inconnue et qui n'est pas directement liée à la transcription visuelle du texte biblique, vient « signer » la miniature et, sans doute, toute la composition. On verra qu'elle explique aussi l'absence du bâton stérile.

Entre la table des pains et la base de la cuve, un petit arbre en forme de bulbe surgit d'une colline arrondie au profil accidenté. L'inscription l'identifie כֶּרֶם אֲלֵי יְהוָה « Le mont des Oliviers ». Ce site de Jérusalem joue un grand rôle dans la tradition juive. A l'époque du Temple, la vache rousse, expiatoire de tout le peuple d'Israël, y était brûlée⁵¹, et le mont des Oliviers était relié au Sanctuaire par un pont. Il est considéré, dans la littérature talmudique comme un haut lieu. « La Présence Divine faisait dix voyages, du *kapporet* aux chérubins et de la ville au mont des Oliviers ». Au chapitre XI d'Ézéchiel, il est lié à la vision du Retour. Après l'annonce au verset 17 de la promesse divine du rassemblement des exilés sur la Terre d'Israël, le verset 20 affirme « Ils seront mon peuple et je serai leur Dieu » et enfin, au verset 23 : « La gloire de l'Éternel s'éleva au-dessus du centre de la ville et se plaça sur la montagne qui est à l'est de la ville ». A la fin des temps, le Messie fera l'ascension du mont des Oliviers annonçant la Rédemption et la Résurrection des Morts⁵².

49. T. Metzger, « Les Objets », p. 42. G. Tamani, *op. cit.*, p. 51.

50. Exode 25 : 15.

51. Traité Middot 2 : 6. Yoma 16, a : « Le prêtre qui brûlait la vache rousse se tenait là, faisait ses recherches et voyait le Temple tandis qu'il épargnait le sang ». Sur la vache rousse, voir aussi Mishna Para 6 : 11.

52. A. Jellinek, *Bet Hamidrash*, Jérusalem 1967, vol. 5, p. 128, pour les textes. Y. Yahalom, « The Temple and the City in Hebrew Liturgical Poetry », *The History of Jerusalem - The Early Islamic Period (638-1099)* (ed. J. Prawer), 1987, p. 215-223 (Hébreu).

C'est dans un verset du chapitre XIV de Zacharie que se trouve la clé de la nouveauté iconographique que constitue, sur ces pages, consacrées aux objets du Sanctuaire, l'apparition du mont des Oliviers : « Ce jour-là ses pieds se poseront sur la montagne des Oliviers qui est en avant de Jérusalem, à l'Orient » (v. 4). La vision eschatologique est ainsi précisée, dans un cadre topographique déterminé, celui qui, non seulement fait allusion à l'espace unique du peuple juif, mais à un point précis de cet espace : la Terre d'Israël, en elle Jérusalem, en elle le mont des Oliviers. L'apparition du motif du mont des Oliviers, parmi le thème des objets sacrés, place alors, délibérément, la composition sous le double signe de l'espoir messianique et de la Résurrection individuelle et nationale. Le petit arbre rouge en forme de bulle qui disparaît presque dans la densité de la page couverte d'objets, est chargé de symboles ; il parle du Messie dans les mêmes termes que le couple des bâtons : c'est du mont des Oliviers que le Messie fera l'ascension, portant dans sa main le bâton fleuri, seul vestige des objets du Temple. Et c'est pourquoi cette page n'a plus besoin du bâton stérile. Le mont des Oliviers suffit, dès lors, à exprimer l'intensité de l'espoir de l'accomplissement messianique annoncé par les prophètes.

L'absence de cadre textuel de la miniature procède du même type de progression. La fréquence de la composition des doubles pages dans les Bibles sépharades, au milieu du XIV^e siècle, est la raison pour laquelle le texte explicatif n'a plus de nécessité. L'encadrement à accentuation messianique qui permettait de donner à la composition son véritable sens est désormais remplacé dans la conception de l'initiateur de la page, par un détail de localisation au sens extrêmement sophistiqué. Non seulement il répond à la récupération chrétienne du mont des Oliviers⁵³, mais il traduit en termes iconographiques le concept de l'espace dans la tradition juive.

Pour la première fois, ici, l'espoir de l'accomplissement messianique est situé dans l'espace, sur la Terre d'Israël, selon la vision des prophètes⁵⁴. Mais cette Terre, promise, donnée et perdue, se cristallise, au XIV^e siècle espagnol comme dans toute la tradition juive, en Jérusalem⁵⁵. Jérusalem, la ville de David et des prophètes, Jérusalem de la tradition et de la foi juive, irremplaçable et irremplacée, placée dans un point exact de confluence de l'espace et du temps⁵⁶. A l'opposé de la Jérusalem céleste du Christianisme, celle du Judaïsme entière et irremplaçable, est l'espace sacré, actuel et messianique, localisé dans un seul point topographique précis. C'est là le message des pages d'ouverture des Bibles sépharades, pour le monde juif médiéval ; la promesse de l'accomplissement messianique est irréversible et tangible, dans un

53. Le mont des Oliviers est le lieu de la passion de Jésus. Mat. 26 : 30, Marc. 14 : 26-31, Luc. 22 : 39, Jean. 13 : 36.

54. Pour le lien d'Israël avec la Terre, A. Neher, *Clefs pour le Judaïsme*, Paris, 1977, p. 99. G. Scholem, *The Messianic idea in Judaism. Essays on Jewish spirituality*, Jérusalem, 1977. M. Dubois, *L'Exil et la Demeure*, Jérusalem, 1984, p. 13, 56, 76, 86. J.L. Kugel « The Holiness of Israël and its Land in Second Temple times », M. Fox et al. éd. *Texts, Temples and Tradition. A Tribute to Menahem Haran*, W. Lake, 1996. Et, dans l'acception chrétienne, M. Remaud, *Catholiques et Juifs : un nouveau regard. Notes de la Commission pour les relations religieuses avec le Judaïsme*, Paris, 1985, p. 37-39.

55. « Jérusalem, en son espace et dans la symphonie de son inachèvement, est le rythme de l'éternelle histoire juive », A. Neher, *Jérusalem. Vécu Juif et Message*, Monaco, 1984, p. 40. Pour l'histoire de Jérusalem et ses conflits R. Neher-Bernheim, *Jérusalem, trois millénaires d'Histoire, du Roi David à nos jours*, Paris, 1997.

56. J. Gutmann, « When the Kingdom comes », *Art Journal*, 27, n. 2, 1967-68, p. 172 ff. E. Revel-Neher « L'Alliance et la Promesse : Le symbolisme d'Eretz-Israël dans l'iconographie juive du Moyen Âge », *JJA*, vol. 12-13, p. 135-146.

lieu et en un espace uniques, non dans les cieux, mais dans les quatre coudées de la Terre d'Israël. Le petit arbre de la seconde Bible de Parme est le premier jalon d'une longue lignée de figurations pour qui la composition des objets du Temple est clairement engagée dans les chemins de l'histoire juive et de l'histoire de l'humanité toute entière⁵⁷ ; rappel du passé, espoir du présent, promesse de l'avenir messianique, en un seul lieu, symbolisé par l'addition d'un seul détail. Non la Jérusalem descendue du ciel, toute de pierres précieuses, mais la Jérusalem de l'histoire juive, toujours vivante, toujours présente, qui est désormais l'accent messianique de la composition des doubles pages des Bibles sépharades.

La liberté de composition de l'artiste le laisse dorénavant arranger les objets à sa guise et les variations existent dans chaque manuscrit. Le manuscrit de Londres B.L. Harley 1528⁵⁸ groupe au folio 7 v (Fig. 64), la *menorah* et l'Arche, laissant pour la page suivante, fol. 8 r, la table et les autels. La *menorah* occupe toute la hauteur de la miniature et plus de deux tiers de sa largeur. Comme précédemment, des cuillères et des mouchettes sont suspendues à ses branches et deux marchepieds l'encadrent. A ses pieds, à gauche, le vase de manne et le bâton fleuri, isolé, sans le bâton stérile. Dans le coin supérieur gauche, sans plus de division que dans le manuscrit précédent, l'Arche d'Alliance est tassée. Ses tables sont superposées en hauteur et les barres, passées dans des anneaux, se terminent en haut par des boules. Il n'y a pas de chérubins.

Sur le fond de ces deux pages, les objets se détachent par rapport aux panneaux rectangulaires colorés et couverts de rinceaux. Le mont des Oliviers figure au folio 8 r, arbre en forme de bulbe, cette fois beaucoup plus grand que la colline qui doit être la montagne. Le schéma est ainsi clairement tracé. L'accent messianique de la composition est passé du texte, puis du groupe opposé des bâtons, à la figuration du mont des Oliviers qui devient partie intégrante de la composition et se fond avec elle. Sa présence diminue l'importance de la figuration des bâtons qui se trouvent ainsi réduits au seul bâton fleuri. Il faut cependant rappeler que si le mont des Oliviers est une indication de localisation de la composition, il n'y a, en aucun cas, d'intention cartographique. La figuration n'est pas un plan, ni du Sanctuaire, ni de Jérusalem, ni même une visualisation de la place des objets dans les enceintes du Sanctuaire : leurs variations sont une négation claire de toute intention topographique. Le mont des Oliviers, sur un plan de Jérusalem, se situe à l'est du mont du Temple. Mais, dans la composition iconographique, sa place varie : celle-ci place les objets du Sanctuaire dans la Jérusalem du Retour⁵⁹.

57. Le chapitre 14 de Zacharie donne une dimension universelle au symbolisme messianique. Le verset 9 proclame le Dieu Unique « L'Éternel sera le Souverain de toute la terre. En ce jour, l'Éternel sera Un et son Nom Un ». Ce verset est répété à la fin de la prière *Aleinou*, qui, dans la liturgie juive — dès les premiers siècles — termine les trois offices quotidiens ainsi que ceux du *Shabat* et des fêtes. Le verset 16 annonce la venue de tous les peuples à Jérusalem, pour y reconnaître l'Éternel et célébrer la fête de *Souccot* : « Ce qui restera des peuples qui seront montés vers Jérusalem, y viendront d'année en année, se prosterner devant le Roi, l'Éternel-Zebaoth et célébrer la fête de *Souccot* ».

58. T. Metzger, « Les Objets », p. 49-50. C.O. Nordström, « Some Miniatures », p. 90. B. Narkiss, *Spanish and Portuguese Manuscripts*, p. 107-109, n. 20, fig. 326-327.

59. Là encore, il y a une évidente opposition à la conception de la Jérusalem chrétienne, celle du Temple détruit et des sanctuaires chrétiens le remplaçant. Celle-ci, idéale et céleste, s'oppose à la Jérusalem retrouvée de la vision des Prophètes. Apocalypse, 21 : 2 : « Et je vis la Cité Sainte, Jérusalem nouvelle, qui descendait du ciel, de chez Dieu. » Et 21 : 14 : « Le rempart de la ville reposait sur douze assises portant chacune le nom de l'un des douze apôtres de l'Agneau ». Ainsi que 21 : 22 : « De temple, je n'en vis point en elle; c'est que le seigneur, le Dieu Maître de tout, est son Temple, ainsi que l'Agneau ». Dans la vision chré-

Les doubles pages qui ouvrent la Bible du Duc de Sussex, à Londres, B.L. Add. 15250⁶⁰ (Fig. 65), présentent un type d'arrangement semblable à celui de la seconde Bible de Parme, pour ce qui concerne le fond quadrillé et coloré, le cadre décoratif composé d'une étroite bande de rinceaux d'où s'échappent des fleurons. Ceux-ci, cependant, fleurissent au centre de chaque côté de l'encadrement et non à ses angles et ils sont beaucoup plus grands, dessinés suivant des schémas différents de chaque côté. Le folio 3 v reçoit la *menorah* qui, seule, occupe tout l'espace, coupelles, mouchettes, pilons et marchepieds se répartissant de chaque côté de sa tige centrale.

Le folio 4 r (Pl. 8) regroupe tous les autres objets, mais suivant une répartition différente de celles vues précédemment. L'Arche se trouve dans la partie supérieure de la miniature, au centre, dessinée entre l'autel (l'objet dont elle était le plus éloignée, puisqu'il se trouvait dans le parvis extérieur) et le vase de manne, à droite duquel se trouve un seul bâton fleuri. Sur la même page, dans le coin inférieur gauche, une petite colline et un arbuste, très modestes, rappellent le mont des Oliviers. Un changement important a lieu dans la figuration de l'Arche : le dessin ne présente ni texte inscrit sur les tables, ni chérubins, mais les barres et les anneaux sont dessinés. Cependant, les tables sont à nouveau rectangulaires et divisées en deux par leur longueur, se faisant face.

Un certain nombre de manuscrits vont suivre ce schéma de l'Arche avec des anneaux et des barres ; les tables y restent figurées rectangulaires, se faisant face dans leur longueur comme sur le schéma initial de l'Arche ; mais, à la différence de celui-ci, les chérubins posés sur la partie supérieure de l'Arche ont totalement disparu. S'agit-il là de l'indication d'un autre type de changement, dû à l'influence de l'iconographie chrétienne ? Peut-on affirmer qu'à un certain moment, au courant du XIV^e siècle, la relative liberté avec laquelle les artistes interprétaient les chérubins, à travers le commentaire de Rashi, mena à une représentation trop proche des figurations chrétiennes des anges⁶¹, incitant les initiateurs de ces compositions à reculer devant une telle interprétation⁶² ? L'absence des chérubins, partie intégrante du texte biblique, mais aussi des représentations chrétiennes de l'Arche à la même époque⁶³,

tienne, la symbolique de la Jérusalem nouvelle est destinée à remplacer le concept eschatologique du Retour messianique à Jérusalem, celui même qui dans la pensée juive, tiendra lieu d'Arche d'Alliance. L'art chrétien se fait l'écho de cette interprétation tout au long du Moyen Âge. B. Kühnel *From the Earthly to the Heavenly Jerusalem*, Rome, Freiburg, 1987.

60. T. Metzger « Les Objets », p. 52-53. C.O. Nordström, « Some Miniatures », fig. 9-10. B. Narkiss, *Spanish and Portuguese Manuscripts*, p. 105-107, n. 19, fig. 310-311.

61. M. Friedman, « The Angelic Creation of Man », *Cahiers Archéologiques*, 39, 1991, p. 79-94. Voir aussi l'opposition des commentateurs juifs à la représentation des anges (Rosh.Hash. 25b), G. Sed-Rajna, « L'iconophobie juive », *Nicée II*, p. 85.

62. En dehors des pages d'ouverture, les Bibles espagnoles sont décorées de tapis d'ornements — qui couvrent des pages entières où la micrographie dessine les lignes géométriques — et de signes de *parasha*, qui ouvrent une séquence textuelle. Il y a très peu de thèmes narratifs ; David et Jonas apparaissent, en exergue au texte dans la Bible de Cervera et celle de Kennicott. Les anges, cependant, sont figurés dans les Haggadot, avec des ailes, sur des corps anthropomorphes, mais sans visages dans la miniature du sacrifice d'Isaac de la Haggadah de Sarajevo. Ceux de la Haggadah d'Or ont des visages et de beaux cheveux bouclés suivant la tradition gothique. Ce ne sont pas des chérubins, les figurations de l'Arche étant limitées aux pages d'ouverture des Bibles. De même, sur ces pages, dans toute l'illustration sépharade du Moyen Âge, il n'y a jamais de personnage humain figuré en même temps que les objets du Sanctuaire.

63. Voir l'art de Byzance, fig. 9, 10, 11.

est une réticence qui se manifeste de diverses manières, de la non-figuration des traits du visage, à l'absence totale de représentation ; le phénomène semble prendre place vers le milieu du XIV^e siècle⁶⁴.

Un seul exemple nous est connu pour l'instant d'une Bible sépharade du XIV^e siècle où l'Arche aux tables rectangulaires se faisant face, aux anneaux et aux barres, est sommée de deux chérubins aux ailes éployées. La Bible Foa est, dans toute l'acceptation du terme, un manuscrit singulier⁶⁵. Sa récente découverte, a ouvert la voie à toutes sortes de spéculations et d'espoirs de voir ressurgir des manuscrits enluminés disparus. Cette Bible présente, sur quatre pages, les objets disséminés et traités dans le style et l'iconographie du XIV^e siècle, avec cependant quelques anachronismes. La page est divisée en quatre panneaux quadrillés, mais le cadre ornemental de celle-ci est composé d'un texte qui s'insère à l'intérieur de bandes de couleur⁶⁶. Aux quatre angles, des écoinçons reçoivent chacun le dessin d'une harpe⁶⁷. Au folio 7 v (Fig. 66), dans la partie inférieure, on trouve l'autel des sacrifices et la table des pains, alors que la partie supérieure de la miniature réunit, pressés l'un contre l'autre, l'Arche, le *Kyior* et le vase de manne. La *menorah* est isolée sur un folio, avec ses ustensiles et marchepieds. Addition imprévue à cet endroit, le bâton fleuri, seul, se trouve dans la partie inférieure droite de la miniature, au pied de la *menorah*. Le mont des Oliviers, un arbre aux branches entrelacées, sommées de feuilles trilobées, est au centre inférieur de la page qui porte l'autel des sacrifices et ses accessoires ainsi que les trompettes.

L'Arche rappelle celle du Modène Or. 90, mais celle de la Bible de Foa comporte des barres passées dans des anneaux. Elle est sommée d'un tympan trilobé, décor architectural qui suggère les cadres de portes ou de fenêtres des cathédrales gothiques. De part et d'autre de ce tympan sont posés deux chérubins au visage encadré d'un nimbe, mais sans traits distinctifs visibles. Leurs ailes se touchent, au centre, et s'écartent élégamment des deux côtés de l'Arche, à l'extérieur. Ces chérubins ressemblent à ceux du Modène Or. 90, par leur nimbe et l'absence des traits du visage, mais la forme de l'Arche est différente, la présence des barres appartenant à un autre groupe de manuscrits.

Les limites se font ainsi extrêmement lâches au fur et à mesure que les différences entre les groupes se mêlent et se confondent.

Sur un folio d'une Bible qui appartient à la communauté juive de Rome⁶⁸ (Fig. 67), datée de 1325, les objets apparaissent encore sur le fond réservé de la page,

64. Voir plus loin, chap. 3 « hypothèses interprétatives ».

65. Présentée en 1978, à la suite de la nouvelle collation de la bibliothèque de la Compagnie des Prêtres de Saint-Sulpice, à Michel Garel, conservateur des manuscrits hébreuques de la Bibliothèque Nationale à Paris, la Bible Foa n'était plus tracée depuis le XVIII^e siècle. M. Garel « The Foa Bible », *JJA*, 6, 1979, p. 78-85. G. Sed-Rajna, *Les Manuscrits Hébreux*, p. 59-64, n. 22.

66. Le cadre aligne, en grandes lettres dorées, la liste des objets qui sont représentés sur la page, en commençant par le *kapporet*, en haut, et en continuant à droite, par la table et les pains, l'autel d'encens, puis le vase d'huile.

67. C'est sans doute une référence à la famille Sanz qui a dû commissionner le manuscrit. Il s'agit d'un détail fréquent dans l'enluminure médiévale.

68. T. Metzger, « Les Objets », p. 56-58. Le Ma'hzor Catalan du XIV^e siècle, à Jérusalem, Bibl. Nat. et Univ. 8^e 6527, ouvre, au fol. 11v-12r sur une composition des objets du Sanctuaire. Elle comprend la *menorah*, l'Arche, la table des pains, l'autel, la jarre de manne, le bâton d'Aaron, etc., tous dessinés en micrographie, mais sans aucun cadre. Aucun texte n'enclôt la figuration et il n'y a pas de tituli. Cette figuration, originale et importante, a été peu étudiée jusqu'ici. Elle est intégrée dans la recherche de doctorat d'une de mes étudiantes, Dahlia Lévy et je lui en laisse la primeur.

enserrés dans un cadre de texte où les lettres se suivent librement, comme à la fin du XIII^e et aux premières années du XIV^e siècle. Mais ils sont dessinés en micrographie, de fines lignes de texte en formant les contours, rendant la composition rare et originale. L'Arche est représentée par deux tables inscrites du texte des Dix Commandements, présentées en panneaux rectangulaires juxtaposés. Les anneaux sont des demi-ellipses, leur forme étant sans doute due aux problèmes d'écriture de la micrographie. Les barres verticales passent dans quatre anneaux et non deux.

Vers la fin du XIV^e siècle, d'autres changements interviennent et les types se mêlent et se confondent. La Bible qui se trouve à la British Library à Londres, sous la cote Kings 1 est datée de 1384⁶⁹ (Fig. 68). Malgré sa date tardive, elle présente des détails qui caractérisent les manuscrits du début du siècle et en même temps des innovations. Sur le fond réservé de la page et non sur un fond coloré quadrillé, les objets, encadrés d'un texte dont les lettres forment la seule bande ornementale de contour de la miniature, sont clairement désignés par leurs inscriptions. L'Arche est au folio 4 r (Fig. 69), avec le vase de manne et l'autel alors que le mont des Oliviers est sur la page précédente. La forme de l'Arche, figurée dans la partie supérieure gauche de la miniature est celle de deux tables rectangulaires juxtaposées, inscrites d'un texte très lisible, mais sans anneaux ni barres. Au-dessus d'elle, deux ailes s'inclinent et se touchent. Elles ne sont attachées à aucun corps, mais ce sont évidemment les chérubins, ainsi que l'affirme l'inscription *שְׁנִים כְּרוּבִים - אַרְוֹן וְלוֹחֶזֶת*.

La figuration en revient ainsi au schéma le plus ancien de l'Arche, mais les chérubins, limités à leurs ailes, sont un écho de la problématique de l'anthropomorphisme. De part et d'autre de l'Arche se retrouvent les deux bâtons, comme sur le schéma plus ancien, en opposition entre le bâton stérile, à gauche, et le bâton fleuri, à droite. Ce dernier est inscrit de son nom *מִתְהָא אַדְרֹן*.

Une autre originalité de ce manuscrit réside dans l'addition qui se trouve juste en dessous de l'Arche. Deux colonnettes stylisées, avec leurs bases et leurs chapiteaux, sont intitulées « *Yakhin* » et « *Boaz* ». Ce sont les deux colonnes du Temple de Salomon qui se tenaient, indépendantes, à l'entrée du Sanctuaire (I Rois 7 : 21). Elles n'existent que très rarement dans l'iconographie du Temple⁷⁰ et en accentuent l'emphase et la localisation.

La Bible décrite par Nordström⁷¹ (Fig. 70) que l'on continue à appeler Bible de Francfort, a exactement la même disposition des objets que le manuscrit de Modène Or. 26. L'encadrement de texte est lui-même presque identique, mis à part les barres fleuries de la lettre « *kof* » qui émergent de l'alignement, au Modène Or. 26. Mais le fond de la page est réservé, réparti en quatre compartiments, quadrillés et colorés. Ce détail affirme l'antériorité du manuscrit de Francfort. Mais le dessin des objets, leur répartition, la composition claire et équilibrée de la page sont très similaires. L'Arche

69. T. Metzger, « Les Objets », p. 68-69. C.O. Nordström, « Some Miniatures », p. 90. B. Narkiss, *Spanish and Portuguese Manuscripts*, p. 110-113, n. 22, fig. 332-335. Au fol. 3 la *menorah* aux branches arrondies dont les coupelles sont marquées *Kastor*, est seule. Le frontispice du manuscrit, fol. 2v, porte le titre « *Mikdashiah* ».

70. C'est le cas, par exemple sur le verre doré du Vatican. A. Saint Clair « God's House of Peace in Paradise : the Feast of the Tabernacles on a Jewish Gold Glass », *JJA*, 11, 1985, p. 6-15. Sur les fragments de Leningrad, les deux colonnes, de taille différente sont figurées aussi ; *Le Signe*, p. 133-135, fig. 55. Mais elles ne sont inscrites de leur nom que sur la Bible de Londres Kings 1.

71. C.O. Nordström, « Some Miniatures », fig. 13-14, p. 96.

et la *menorah* sont en haut, la table, le vase de manne et les bâtons en bas. Le bâton stérile est à gauche, le bâton fleuri à droite. Cependant, là où le Modène Or. 26 semble ne pas être fini, c'est-à-dire dans la partie supérieure de l'Arche, le manuscrit de Francfort dessine une délicate paire d'ailes émergeant des angles saillants du *kapporet* et s'inclinant doucement l'une vers l'autre. La finesse du dessin et du mouvement est remarquable. La présence des chérubins sous la forme restrictive des ailes fait de cette page un élément indicational d'une étape de transition dans la composition.

Le premier groupe de manuscrits, en effet, figure la composition, sur un fond réservé, avec les deux bâtons, l'Arche aux tables rectangulaires juxtaposées et la présence des chérubins. Le schéma de transition semble être dans la disparition, d'abord du corps des chérubins, plus tard seulement de leurs ailes, après un stade où ils acquièrent des nimbes, puis n'ont plus de visages. L'absence totale des chérubins intervient plus tard, sauf au Modène Or. 26 où la page n'est pas finie. Ensuite, un bâton disparaît en même temps que la composition est dessinée sur un fond quadrillé et divisé. L'Arche alors comporte des barres passées dans des anneaux et les tables carrées sont superposées. Le mont des Oliviers devient un additif, profondément signifiant, de la figuration. Dans la seconde moitié du XIV^e siècle, on voit un retour aux tables rectangulaires juxtaposées, toujours avec des barres, mais toujours sans chérubins, sauf dans le B.M. Kings 1. Plus tard, les deux formes se mêlent et s'alternent jusqu'à la fin du XV^e siècle. Les chérubins, cependant, ne feront pas leur réapparition, et le mont des Oliviers restera une constante de la figuration.

Les manuscrits de la seconde moitié du XIV^e siècle, certains datés, d'autres seulement attribués à cette époque, présentent des figurations éclectiques où les variations abondent.

Le manuscrit qui se trouve à Milan à la Bibl. Ambrosienne C.105 Sup.⁷² consacre le folio 1 (Fig. 71) à une figuration originale. Le fond quadrillé est divisé en compartiments. Une bande décorative partage la page, mais dans sa largeur. Dans le registre du haut, la table des pains occupe le tiers de la page, un petit compartiment en hauteur étant réservé au bâton d'Aaron fleuri. L'Arche, tout entière placée horizontalement, est faite de deux tables carrées superposées, quatre anneaux et deux barres terminées par des fleurons. En dessous, se trouve un *shofar* et des trompettes. Sa forme est celle de la seconde Bible de Parme et du Harley 1528. Mais il n'y a pas d'autres exemples de ce type de placement horizontal.

Le manuscrit de la Bibl. Nationale de Paris Hebr. 31⁷³ (Fig. 72), daté de 1404, consacre quatre pages à ce thème et propose pour le motif de l'Arche une iconographie semblable, mais un arrangement différent. Les pages sont divisées en deux dans le sens de la largeur. Au folio 3, l'Arche réunit les tables carrées superposées dans un cadre rectangulaire, jointes par deux barres passées dans quatre anneaux. Elle est encadrée par la jarre de manne et le bâton fleuri qui se trouve à sa droite. Cependant, au contraire du manuscrit précédent, l'Arche est verticale.

Le folio 4 v (Pl. 9) du même manuscrit ne peut être séparé de la composition des objets du Temple, bien qu'il soit présenté sur une page indépendante et isolé des

72. T. Metzger, « Les Objets », p. 70-72. C.O. Nordström, « Some Miniatures », fig. 15-16. Pour le problème de date du manuscrit, ceci à mon avis, est une preuve supplémentaire d'une datation de la seconde moitié du XIV^e siècle.

73. T. Metzger, « Les Objets », p. 73-74. G. Sed-Rajna, *Les Manuscrits Hébreux*, p. 80-85, n. 32.

autres objets⁷⁴. Un arbre aux lourdes racines surgit d'un petit monticule sur lequel sont perchés deux oiseaux. Il occupe à lui seul toute la page divisée en deux dans sa largeur, en deux compartiments, rouge et bleu. Rien d'autre ne figure sur cette page. Le texte-cadre de la miniature, une ligne de lettres rouges, se lit en continu autour de la bande rouge qui, avec une bande bleue, encadre la figuration. C'est une citation de Zacharie 14, 4, le verset même qui servit pour les compositions précédentes d'arrière-fond idéologique à l'addition du mont des Oliviers à la figuration des objets du Temple.

Mais sur cette miniature et sur elle seule, non seulement le schéma du mont des Oliviers est isolé des autres objets, mais il apparaît entouré de son texte explicatif. Le texte sert de seule référence à la miniature, justifiant par là-même l'interprétation des compositions plus larges où le mont des Oliviers est l'additif messianique, l'accentuation eschatologique. La Bible de Saragosse consacre une pleine page au mont des Oliviers et répartit les objets sur les autres pages, mettent ainsi l'emphase sur ce que l'on ne peut plus, dès lors, considérer comme un détail mineur. Le schéma du mont des Oliviers, directement relié au verset biblique du prophète, signe la composition.

Il est difficile de dater la Bible suivante⁷⁵ qui se trouve à Paris B.N. 1314-1315. Cependant les deux pages en regard, folio 1 v et 2 r (Fig. 73) qui sont consacrées aux objets du Temple sont une indication d'une date tardive, de la fin du XIV^e siècle, pour le moins. En effet, les pages sont encadrées d'un texte⁷⁶ et aux quatre écoinçons s'échappent des fleurons. La *menorah* est seule sur une page avec une jarre d'huile, inhabituelle. Les objets ne sont pas nommés et leur identification n'est pas évidente. Sur l'autre page, sans divisions du fond, se pressent les autres objets, presque parsemés sur la page. On reconnaît la table des pains, l'autel, le bâton fleuri. Le mont des Oliviers est dans le coin gauche, petite colline à deux arbustes. L'Arche est dessinée d'un seul panneau carré, l'or qui la recouvre, à moitié écaillé, ne porte pas trace du texte des dix commandements. Deux barres sont enfilées dans quatre anneaux et il n'y a pas davantage de chérubins que de texte. Tous ces éléments parlent en faveur d'une date tardive pour le manuscrit, en particulier l'Arche carrée, sans divisions, sans chérubins et sans texte inscrit sur les tables.

Le dernier manuscrit connu de la série des Bibles sépharades porte la date de 1476. Il est ainsi de 16 ans antérieur à l'expulsion des Juifs d'Espagne⁷⁷ et constitue le dernier jalon de la longue lignée iconographique du Judaïsme espagnol. Sa proximité de la destruction de ce monde en 1492, en fait un témoin à la fois précieux et émouvant de la richesse esthétique et spirituelle juive dans l'Espagne médiévale⁷⁸. Sur la Bible conservée à Oxford, Bodleian Library Kennicott 1 (Fig. 74), la composition des objets est répartie sur deux pages, mais celles-ci ne sont pas au début du livre. La *menorah* est seule sur une page, son pied repose sur un lion rampant stylisé. Au

74. Je ne partage pas l'avis de Metzger, p. 75, qui affirme que « l'interprétation messianique n'a aucune part à l'iconographie de ces pages ».

75. Pas de date, ni de lieu d'origine. T. Metzger, « Les Objets », p. 42. G. Sed-Rajna, *Les Manuscrits hébreux enluminés*, p. 89-95, n. 35.

76. La *menorah* est encadrée de citations du texte de l'Exode 25 : 31. Sur l'autre page, la liste des objets qui y figurent sert d'encadrement.

77. Le décret d'expulsion de Ferdinand et d'Isabelle la Catholique, promulgué en 1492, n'a été révoqué officiellement par le Roi d'Espagne et son gouvernement qu'en 1992.

78. T. Metzger, « Les Objets », p. 42. C.O. Nordström, « Some Miniatures », p. 90. B. Narkiss et A. Cohen-Mushlin, *The Kennicott Bible*, London, 1985.

folio 121 r (Fig. 75), qui groupe tous les autres objets, l'Arche est faite de deux panneaux rectangulaires, sans texte, encadrée de barres sans anneaux, qui ne sont, en réalité, que la prolongation du cadre extérieur de celle-ci. La ligne médiane qui sépare les tables dans leur hauteur, se termine, à l'extérieur du cadre par un motif floral à trois feuilles. Les chérubins qui ne somment pas l'Arche — détail habituel dans les manuscrits tardifs, dès le milieu du XIV^e siècle — sont curieusement placés, entre les pains de la table de proposition. Ils sont si schématiques qu'on les dirait deux silhouettes de papier découpé. Revêtus de longues robes terminées en dents de scie, ils flottent au dessus de la table, touchant de l'aile, derrière eux, les pains. Leurs visages, illisibles, se terminent par ce qui ressemble à de longs becs d'oiseaux entrecroisés, qui semblent en fait n'être rien d'autre que leurs ailes. Leur dessin est aussi énigmatique que leur place. S'agit-il d'une confusion entre le long panneau rectangulaire de la table et le dessin de l'Arche ou bien d'un manque de place, les objets du registre supérieur étant tellement serrés qu'il devenait impossible d'y introduire autre chose. Et pourquoi les chérubins font-ils ici une réapparition étrange, alors qu'ils avaient totalement disparu de la figuration depuis plus de cent ans ?

La schématisation des objets sur cette page est telle qu'ils se trouvent enchevêtrés, imbriqués les uns dans les autres, les lignes les dessinant servant souvent de contour à deux objets à la fois⁷⁹. Le mont des Oliviers, dans le coin supérieur gauche, porte trois arbustes ronds. Ce chiffre, allusion chrétienne à la Trinité, traduit-il, peut être, comme le retour des chérubins, une ré-utilisation d'éléments iconographiques, christianisés, puis récupérés. Sous les rampes d'accès à l'autel, s'ouvre également une fenêtre à fronton triangulaire, surmontée d'une ouverture, sommée d'un arc en plein cintre et encadrée de deux arcatures mauresques, sans doute une réminiscence de la façade antique⁸⁰. La composition de ce manuscrit pleine de sursauts, est le dernier jalonn, à la lecture difficile, d'une lignée de figurations dont souvent la simple beauté, claire et organisée, était le signe majeur. Après deux cents ans de constance dans la figuration, elle se dissout et perd de sa rigueur, mais sans abandonner sa signification essentielle, puisque le mont des Oliviers continue à la signer, malgré les divergences de détail de l'iconographie. Au moment où le monde juif espagnol va sombrer, la Bible de Kennicott offre la dernière preuve de la centralité de la thématique eschatologique en Espagne. De 1277 à 1476, on en a vu le déroulement, le développement sans heurt, l'accentuation déterminée.

La vivacité de cette tradition iconographique est affirmée également dans une œuvre chrétienne qui « copie » fidèlement la composition des pages d'ouverture sépharades. Le manuscrit de l'*Historia Scholastica* de Peter Comestor⁸¹ qui se trouve à Madrid Bibl. Nacional Res. 199, est du XIV^e siècle. Ses propres pages d'ouverture,

79. Il en est de même pour l'autel devant l'Arche, le bâton et le marchepied. Une *menorah* aux sept branches droites et raides remplit l'espace central du fol. 11 de la Seconde Bible Castiliane de Cambridge, CUL Add. 3203 (milieu du XV^e s.). A sa gauche, la jarre de manne et à sa droite, le bâton d'Aaron sous la forme inhabituelle d'une crosse d'évêque. Le processus de schématisation est ici aussi évident que sur la Bible de Kennicott.

80. Nordström voyait ici la façade d'une synagogue. Il s'agit plutôt d'une réminiscence d'une formule de haute époque.

81. P. Bloch « Nachwirkungen des Alten Bundes in der christlichen Kunst », *Monumenta Judaica*, Köln, 1963, p. 735-781. C.O. Nordström, « The Temple Miniatures in the Peter Comestor Manuscript at Madrid », J. Gutmann ed. *No Graven Images*, New York 1971, p. 39-74. G. Deutsch, *Iconographie de l'illustration de Flavius Josèphe au temps de Jean Fouquet*, Leiden 1986.

les folios 6 v et 7 (Fig. 76) présentent, en une composition double, un grand cadre architectural gothique de colonnes, pignons, gables et médaillons trilobés. Le fond quadrillé est divisé par d'autres colonnes, sur chaque page, en trois bandes longitudinales. Au folio 6 v, la *menorah* aux flammes convergentes occupe le compartiment de gauche. La bande centrale reçoit la table des pains, à droite, l'Arche est encadrée du bâton stérile et du bâton fleuri. Elle enferme en un long cadre rectangulaire, les deux tables, rectangulaires elles aussi, qui portent, en hébreu, les premiers mots des dix commandements⁸². La bande supérieure du cadre, en saillie, figure le *kapporet*. Deux anneaux se trouvent aux angles supérieurs et inférieurs du cadre. Deux petites colonnes soutiennent l'Arche et reçoivent, entre elles, le vase de manne à deux anses. Sur le *kapporet*, deux personnages à visage et corps humains représentent les chérubins : vêtus d'une longue robe à ceinture, ils lèvent une main et se tournent l'un vers l'autre. Leurs visages sont clairement dessinés et leur tête est recouverte jusqu'aux sourcils par deux ailes qui se courbent doucement en se rapprochant jusqu'à se toucher presque, dans le mouvement des coiffes à cornettes monastiques. L'ensemble de la composition est presque littéralement copié des Bibles sépharades du XIII^e et début du XIV^e siècles. La forme des objets est identique et l'on pourrait croire la figuration d'origine juive, n'était le détail qui la maintient dans le monde iconographique chrétien : sur l'autel des sacrifices, un agneau est debout, se détachant sur le fond. Aucun animal de sacrifice n'est figuré, sur les Bibles sépharades, dans la composition des pages d'ouverture. Seule la figuration illustrative, de la Bible d'Albe montre une scène de sacrifice⁸³. Les pages d'ouverture de Peter Comestor, pleines de beauté majestueuse, sont scrupuleusement copiées d'un modèle juif. Mais elles sont clairement transposées dans la typologie chrétienne, l'agneau, symbole de Jésus, remplaçant les sacrifices du Sanctuaire juif⁸⁴.

L'extraordinaire continuité thématique qui apparaît dans la longue lignée des pages d'ouverture des Bibles sépharades marque l'iconographie juive médiévale. De la fin du XIII^e siècle à la fin du XV^e siècle, les Bibles sépharades s'ouvrent sur une composition identique, groupant les objets du Temple. Les styles et les formes en varient avec le temps, la formulation générale vibre d'accents différents, mais le sens profond reste identique et il constitue la « raison d'être » de la figuration. Les objets sont d'abord nommés, permettant leur identification sans hésitation, et la lecture claire du groupe des bâtons, sur lequel, jusque là, de Beth Alpha aux fragments de Leningrad, on pouvait hésiter. Puis le cadre textuel de la miniature en révèle le sens, signant la composition d'une emphase messianique que le texte associe au symbolisme du bâton d'Aaron. Celle-ci se trouvera transposée sur un nouveau détail iconographique, le mont des Oliviers, d'abord identifié par son *titulus*, puis partie intégrante de la figuration. Il remplacera progressivement le groupe des bâtons, ne laissant de place que pour le bâton fleuri, isolé de son négatif. Le mont des Oliviers sera figuré, au moins une fois, encadré du texte prophétique qui y fait référence et présenté seul, en pleine page.

L'Arche elle-même varie dans sa description formelle, sa place parmi les objets et son emphase. Mais sa présence est constante. Elle est, au début de la série, sommée

82. Ce sont les deux versions du quatrième commandement : *Za'hor* (Ex. 20 : 8) et *Shamor* (Deut. 5 : 13).

83. Voir plus loin ce manuscrit de 1422, fig. 83-84.

84. Voir l'Épître aux Hébreux 9 : 1-15 et l'Apocalypse, 21 : 1 à 22.

des chérubins. Mais ceux-ci d'abord décrits avec des visages humains, sont un peu plus tard dessinés sans traits faciaux. Puis ils disparaissent totalement, entraînant un changement dans la forme de l'Arche et sa présentation. Il semble que le passage au second schéma de l'Arche, où les tables sont superposées et non juxtaposées, procède d'un désir de voir la figuration depuis un autre angle de vision, c'est-à-dire, en fait, d'en haut, rendant ainsi la présence des chérubins superflue et leur absence expliquable. Les tables sont inscrites du texte des Dix Commandements et celui-ci ne disparaît que dans la phase finale de la figuration. Le *titulus* de l'Arche dans ses différentes variations, ne se maintient pas, lui non plus, au delà d'un certain point. À la veille de l'expulsion des Juifs d'Espagne, la composition des Bibles juives espagnoles est si totalement assimilée par le langage iconographique qu'elle en devient une figuration stylisée, où sont encore présents tous les éléments essentiels aussi bien que l'accentuation eschatologique. Mais leurs contours deviennent plus fluides et la rigoureuse clarté des premières figurations fait place à une sophistication presque indéchiffrable. À travers ces variations, ces changements et ces différences, on assiste à un extraordinaire phénomène de constance iconographique, significatif et exemplaire, dans l'art juif médiéval.

2) Quelques exemples différents

Deux manuscrits de l'ancienne collection Sassoon offrent des variantes, rares, à cette tradition continue. Les pages des objets du Sanctuaire ne s'y trouvent pas au début du livre, mais dans son déroulement. Leur destination est illustrative et non symbolique, bien qu'elles présentent un certain nombre de caractères communs avec les pages d'ouverture. Le Ms 368 consacre quatre pages aux objets du Temple⁸⁵ et deux pages additionnelles de schémas du Sanctuaire⁸⁶. À la page 187 (Fig. 77), l'Arche, en haut de la page, à droite, est faite de deux panneaux rectangulaires juxtaposés où sont inscrits des éléments du texte des Dix Commandements. Un grand *titulus* les somme *לוחות האבן* « les tables de pierre ». Des deux côtés, les barres s'enfilent dans six anneaux et il n'y a pas de chérubins. La miniature est peinte sur un fond quadrillé et coloré où s'intègrent aussi des éléments de texte. Dans la partie gauche de la miniature, au-dessus d'une coupelle et d'un vase (le *kyior* ?), un petit arbre pousse allégrement sur une colline. Le *titulus* se lit *הר היזים* « Le mont des Oliviers ». À la page suivante, la jarre de manne est entourée d'instruments de musique, du bâton d'Aaron et d'un portique à arcatures au bas de la page que l'on retrouvera désormais dans certains des manuscrits suivants⁸⁷.

Dans la même collection, la Bible Rashba⁸⁸ est datée de 1383. Elle ne comporte pas d'addition textuelle, ni de *tituli*. À la page 6 (Fig. 78), l'Arche est dans la partie supérieure droite de la miniature où se trouvent aussi l'autel, la cuve, le vase de manne

85. Ce sont les pages 182-183 et 186-187. C.O. Nordström, « Some Miniatures », p. 90. B. Narkiss, *HIM*, p. 72-73. Exécuté entre 1366-82 en Espagne ou en Provence.

86. R. Wischnitzer, « Maimonides' Drawings of the Temple » in *JJA*, v. 1, 1974, p. 16-27.

87. Deux tours et une structure centrale sont clairement lisibles. C'est un rappel de la façade antique dans laquelle l'Arche se trouvait inscrite. Comparer avec la Bible de Kennicott et ses éléments de façade et la représentation du Temple sur la Haggada de Sarajevo, plus loin fig. 74-75 et 87.

88. Coll. Sassoon ms. 16, écrit à Cervera en 1383. T. Metzger, « Les Objets », p. 66-67.

et un bâton fleuri. A droite du vase de manne, un élément architectural où s'ouvre une porte⁸⁹. L'Arche a des tables juxtaposées rectangulaires, des barres passées dans des anneaux et pas de chérubins. Mais très inhabituellement, elle est littéralement posée sur une petite colline à trois arbustes minuscules qui touchent pratiquement le bas des tables. C'est la première fois que ce rapprochement physique de l'Arche et du symbole messianique de Jérusalem apparaît. Il peut être l'effet du hasard de l'organisation de la page. Mais, plus probablement, il est la traduction visuelle d'un désir déterminé de lier les deux objets dans un seul message eschatologique, qui ramène le lecteur aux versets de Jérémie⁹⁰. L'apparition des éléments architecturaux dans les deux derniers manuscrits est également à rapprocher de l'addition de Yakhin et Boaz sur le manuscrit de Londres Kings 1. Il est significatif de l'iconographie de la seconde moitié du XIV^e siècle. Les rappels du Temple en tant que structure et cadre architectural de la composition se font plus précis. On en a vu un exemple sur les pages de la Bible de Kennicott, dont il faut rappeler qu'elles non plus ne se trouvaient pas au début du livre.

Au contraire de l'enluminure espagnole, celle du monde juif ashkénaze⁹¹ ne consacre que de très rares pages à la figuration des objets sacrés. Une comparaison des quelques exemples existants avec l'iconographie sépharade est indispensable et se révèle significative. Si les manuscrits espagnols nous semblaient suivre une longue lignée de thématique iconographique qui remontait jusqu'aux origines de l'art juif et à la tradition d'Erets-Israël, les manuscrits ashkénazes se révèlent indépendants de toute influence antérieure. Bien que le hasard des découvertes leur assigne une chronologie plus haute que celle des manuscrits espagnols⁹², leur indépendance par rapport à l'iconographie ancienne est frappante. Lorsqu'ils consacrent des miniatures aux objets du Temple, ils le font dans une optique, une présentation, une localisation et une signification qui ne doivent rien à leurs voisins sépharades⁹³ et, par conséquent, sont dépendants de modèles et d'influences différents.

Les pages d'ouverture ne sont pas connues du monde ashkénaze. Un premier écho du thème se trouve au folio 52 v du manuscrit de Londres B.L. 11639⁹⁴, enluminé à Troyes⁹⁵ ou à Amiens, vers 1280. Il est contemporain de la première Bible de Parme, de 1277, qui ouvrira la lignée des pages des objets du Temple dans la tradition

89. C'est à nouveau un rappel de la façade des figurations plus anciennes. *Le Signe, tableaux*, p. 249-250.

90. Voir plus haut n. 37 et chap. 3, n. 3.

91. Le terme désigne l'entité culturelle juive, dans l'aire géographique étendue à l'Allemagne, au nord de la France, à la Pologne et l'Europe orientale. Il est mentionné déjà dans le Talmud, comme *Germania* (Yoma 10a) en référence avec Ashkenaz, fils de Gomer (Gen. 10 : 2-3. I Chron. 50 : 5-6).

92. Les premiers manuscrits conservés sont du premier quart du XIII^e siècle (commentaire de Rashi de Würzburg, Bible de l'Ambroisienne). C'est à cette période qu'apparaissent les visages non dessinés ou remplacés par des têtes d'animaux. B. Narkiss, « On the Zocephalic Phenomenon in Medieval Ashkenazi Manuscripts », *Norms and Variations in Art, HSULA*, Jérusalem, 1983, p. 50-62.

93. Les manuscrits ashkénazes, Pentateuques, miscellanies ou livres liturgiques (*Ma'hzorim*), font une large place à l'illustration narrative. Nulle part, on n'y retrouve les pages du Sanctuaire : les thèmes messianiques y sont reportés sur la Haggadah et l'illustration du texte *Shfo'h 'Hamate'ha*, où Jérusalem est représentée comme une ville médiévale. E. Revel-Neher « L'Alliance et la Promesse », JA, v. 12/13, 1986-7, plus particulièrement, p. 145-146 et fig. 15.

94. B. Narkiss, *H.I.M.*, p. 86, fig. 23.

95. La ville de Rashi (1040-1105) qui y vécut et y enseigna presque toute sa vie. G. Sed-Rajna ed. *Rashi, Congrès pour les 900 ans de sa naissance*, Troyes, 1995.

sépharade. C'est un manuscrit complexe, qui suivant la tradition ashkénaze, contient des livres divers⁹⁶. La miniature en question (Fig. 79) illustre un texte et n'introduit pas tout le manuscrit. En cela même, elle est fondamentalement différente de celles des Bibles sépharades qui n'avaient aucune intention illustrative. Dans un cadre d'or, sur le fond quadrillé rouge et blanc, l'Arche, la table des pains et le vase de manne sont réunis. La miniature, en pleine page, est enfermée dans un cadre rond qui lui donne un format totalement différent des formats rectangulaires du monde juif espagnol⁹⁷. L'Arche et les chérubins dominent la table qui se trouve dans la partie inférieure de la figuration. L'Arche elle-même, est un fin rectangle horizontal qui comporte deux anneaux sur le haut, dans lesquels une seule barre est passée. Une anse double s'accroche à la barre, la dépasse aux angles et donne à l'ensemble une évidence de portabilité. Les chérubins se tiennent de part et d'autre de l'Arche. Leur visage, très doux, est dessiné dans le plus pur style gothique et auréolé de cheveux bouclés. Ils ont six ailes, deux couvrant leur corps, deux s'élevant au-dessus de leur tête et la troisième paire s'ouvrant à l'horizontale, deux ailes se touchant au centre de la figuration au-dessus de l'Arche. En dessous de la miniature, à l'extérieur du cadre rond, une inscription en lettres gothiques ashkénazes⁹⁸, se lit

זה הכהנים פורשים כנפים מעל הקפורה ושולין הוחב

« Ce sont les chérubins étendant leurs ailes au-dessus du *kapporet* et la table d'or ».

La partie du texte qui concerne les chérubins est pratiquement identique aux *tituli* des Bibles sépharades, eux-mêmes des citations partielles du texte biblique. Mais l'indication, dans la même phrase, de la présence de la table, fait de cette inscription, non une citation biblique même tronquée, mais bien plutôt, une légende explicative et indicatrice. Le texte n'est plus un cadre, et ne se trouve pas non plus dans la miniature elle-même ; au contraire, il est une légende rajoutée à l'extérieur de celle-ci. Ces changements et l'altération du format ne sont pas les seules différences avec les figurations sépharades. L'illustration textuelle du Londres 11639 a des modèles différents de ceux envisagés jusqu'ici. L'Arche n'y est formée que d'un seul panneau horizontal, sans inscription, d'où toute référence aux tables de la loi est absente. Ni la division des panneaux en deux, qu'elle qu'en soit leur présentation ou leur orientation, ni la citation partielle des premiers mots du texte des Dix Commandements, ne réapparaît ici. La forme même de l'Arche est totalement inconnue, et dans le monde sépharade médiéval et à Byzance. Quant aux chérubins, ils sont beaucoup plus détaillés qu'à la même époque dans l'Espagne juive et ils ont des caractéristiques iconographiques chrétiennes. Au moment où l'art juif de Sépharad les représente, avec des réticences évidentes, au-dessus de l'Arche, où leurs visages se dessinent, pour disparaître quelques dizaines d'années plus tard, l'art juif ashkénaze, les figure avec des visages

96. Textes bibliques, *hala'hiques*, traités de grammaire, d'astronomie, d'histoire.

97. L'origine de ce type de cadre est à chercher dans les vitraux et les manuscrits gothiques, comme les Bibles Moralisées. R. Hausherr, « *Templum Salomonis und Ecclesia Christi. Zu einem Bildvergleich der Bibel Moralisierte* » *ZKG*, 31, 1968, p. 101-121. G. Sed-Rajna, « *The Paintings of the London Miscellany* », *JJA*, 9, 1982, p. 18-30.

98. J. Gutmann, *Hebrew Manuscript Painting*, New York, 1978. Dans l'introduction, l'auteur s'attarde sur la différence des instruments de travail des scribes sépharades (calamus) et ashkénazes (plume d'oiseau) et sur la différence entre la forme des lettres (carrées et harmonieuses pour l'écriture sépharade, plus pointues, courant sur la ligne et avec des différences accentuées entre les lignes verticales et horizontales, pour les ashkénazes) ; Il donne des exemples choisis dans des pages de manuscrits des deux origines et compare l'écriture latine gothique avec l'extrême stylisation de certaines lettres en ashkénaze.

d'anges gracieux et des ailes colorées plus nombreuses que ne le réclame la description biblique⁹⁹. L'influence chrétienne sur la miniature est ici extrêmement sensible¹⁰⁰, de même qu'elle est apparente dans le dessin de la table des pains¹⁰¹. De toute évidence, l'iconographie de ce manuscrit est redevable de l'iconographie chrétienne, au contraire des miniatures sépharades qui reflétaient les traditions juives anciennes, elles-mêmes présentes dans l'art de Byzance.

Malgré la présence de la table des pains de proposition, la *menorah* était absente de la miniature précédente. On ne la trouve qu'au folio 114 (Fig. 80), illustration en pleine page, dont la légende donne la référence : « Voici la *menorah* et Aaron qui verse de l'huile dans ses lampes ». La présence d'un personnage aux côtés de la *menorah* est inconnue dans l'art juif espagnol. Elle est cependant, ici, nécessitée par le texte biblique illustré. Aaron, vêtu d'une tunique et d'un long manteau fermé d'une fibule, est chaussé de poulanes pointues. Longue figure fine, aux cheveux et à la barbe élégamment bouclés, aux traits finement dessinés, il est coiffé d'un petit chapeau conique dont la pointe se recourbe en haut. De ses doigts fins et allongés, il retient son manteau de la main droite et, de la gauche, verse de l'huile d'une petite flasque dans la cupule supérieure gauche de la *menorah*. Le personnage d'Aaron suit tous les critères du plus pur style gothique de la fin du XIII^e siècle en France. Le traitement de la *menorah* est clairement dépendant du même style. Elle est présentée sur un fond de cadres de couleur, bleu et rouge, qui en suit les contours en les débordant. Sa base est triple, posée sur des pieds horizontaux. Elle n'est vue qu'en face, en surface plate, sans aucune tentative de perspective. Deux feuilles s'échappent de la tige centrale, en dessus et au-dessous d'une cupule. Les branches sont dessinées en angles aigus et sans décoration, sauf dans leur tiers supérieur où les cupules et leurs bases s'alternent jusqu'à la coupe supérieure qui reçoit l'huile et où brûlent des flammes ; celles-ci sont orientées, des deux côtés, vers la flamme centrale. N'étaient les différences de style et surtout la présence d'Aaron, la *menorah*, dans sa forme, relèverait du même groupe de figurations que celles des Bibles espagnoles. Mais il s'agit là d'une représentation illustrative et le sens de la miniature en est transformé.

La différence entre les deux courants de l'iconographie juive médiévale est sensible aussi, une vingtaine d'années plus tard, vers 1300, dans un Pentateuque, fait à

99. On a vu plus haut que ce sont les séraphins qui ont six ailes. Voir chap. 1, n. 42, chap. 2, n. 32.

100. Voir les ailes des chérubins dans les Octateuques et la Topographie à Byzance, fig. 10, 11, 13 et 3, mais aussi celles des anges de l'Apocalypse et de l'Hortus Deliciarum en Occident. P. Bloch, « Nachwirkungen », note 81.

101. Celle-ci est une table à six pieds dont la partie arrière est surélevée pour qu'on en voie le dessus, dans la plus pure tradition médiévale. Il y a six pains et non deux fois six, et un couteau, posés sur la table. Les « pains » sont de petits disques ronds plus proches des hosties de la liturgie chrétienne que des longs pains de l'iconographie sépharade. Ils existent cependant dans l'iconographie juive (sur les verres dorés romains, sous la forme de *Matsot*, *Le Signe*, p. 102-108, fig. 20 à 25). Les *matsot* rondes apparaissent aussi dans les *Haggadot* sépharades, mais sans rapport avec un objet du sanctuaire. Sur la mosaïque de Zippori, au V^e siècle, des pains ronds sont posés, sur une table elle-même ronde. E. Netzer et Z. Weiss, *Promise and Redempion*, op. cit., p. 25. Voir aussi la table des pains sur une mosaïque de pavement samaritaine, Y. Magen « Samaritan Synagogues », *Qadmoniot* 25, 1993, p. 70-72. La forme plate et allongée de la table du manuscrit de Londres est très différente des étagères posées aux deux angles de la base, connues depuis la plaque d'Avigad ; mais elle est aussi éloignée de la table ronde de Zippori. Elle rappelle un autel chrétien où seraient posées des hosties. Voir par exemple le Pentateuque d'Ashburnham, *Le Signe*, p. 165-168, fig. 76-77 et ses comparaisons.

Regensburg, au Musée d'Israël sous la cote 180/52¹⁰². Il consacre une double page à la composition du Tabernacle. Mais les folios 155 v et 156 r (Fig. 81) ne sont pas des pages d'ouverture. Le manuscrit contient six pleines pages et celles-ci sont intercalées dans le texte du Pentateuque à qui elles servent d'illustration. L'intention iconographique est totalement différente de celle des pages d'ouverture des Bibles sépharades, différente aussi la description iconographique. La *menorah* seule occupe toute la page de gauche, deux lions flanquant sa base à trois pieds. Ils sont debout sur leurs pattes de derrière et élèvent leurs pattes avant vers le pied de la *menorah*. Sur la page de gauche, répartis sans divisions sur le fond, tous les autres objets se pressent. Dans le coin supérieur gauche se trouve un grand rectangle, divisé en deux sur sa hauteur ; sur chacun de ses deux panneaux s'inscrit une série de petits cartouches. L'association formelle avec l'Arche de la tradition sépharade paraît évidente au premier abord. Mais les cartouches sont au nombre de six, de chaque côté, et non cinq comme sur le dessin des tables des Commandements. De plus, sont inscrits, à gauche, le mot לְבָב « pain » et, à droite, le mot בְּנֵי « proposition ». C'est bien la table des pains de proposition qui est dessinée ici et occupe la partie supérieure de la miniature. Sa forme est totalement différente de celle qu'on lui connaissait jusque-là¹⁰³. A sa droite, un petit arbre, s'élève d'un carré plat, qui est posé sur des pieds. C'est le mont des Oliviers. A côté de lui, dans le coin supérieur droit de la page, se trouve Aaron, le grand prêtre, revêtu de ses vêtements sacerdotaux¹⁰⁴. Aaron est tourné vers la *menorah* qui se trouve en face de lui, mais sur l'autre page, au-delà de la pliure du cahier. Il tient un récipient dans la main droite, par son anse. Sa main gauche déborde le cadre coloré de la page et se tend vers celle de droite. Tout se passe comme si le dessin voulait suggérer l'unité visuelle des deux pages, mais aussi un acte véritable, une illustration du texte.

L'Arche se trouve dans la partie inférieure droite de la page. C'est une table rectangulaire, posée sur quatre pieds courts. Elle est dessinée, seule parmi tous les objets de cette page, en raccourci maladroit : les lignes de contour de ses côtés se dirigent vers un point central et la table se rétrécit en profondeur. Sur sa face avant, une lourde serrure la ferme. Au-dessus d'elle, mais sans la toucher, volent deux oiseaux, au corps ailé et au visage humain. Leurs ailes se referment vers l'arrière, comme celles d'oiseaux, et au contraire des indications du texte biblique, ne s'ouvrent pas. Leurs têtes sont coiffées de chapeaux pointus¹⁰⁵. Ils sont ainsi non seulement représentés comme des créatures hybrides, à corps d'oiseaux et à visage humain, mais aussi « marqués » comme juifs, les identifiant à la communauté juive des pays d'ashkénaze, soumise aux décrets qui mettent en application les décisions du quatrième Concile de Latran¹⁰⁶.

102. B. Narkiss, *HIM*, p. 98-99.

103. Aucune comparaison n'existe avec ce type formel qui pourrait bien être issu d'une confusion avec l'Arche. Cependant, la table du commentaire de Rashi d'Oxford est un rectangle où sont posés des pains ronds. Voir fig. 86.

104. Il porte une robe recouverte d'une tunique courte, un pectoral et une mitre à rubans qui rappellent les divers éléments du vêtement du grand prêtre d'après le texte biblique d'Exode, 28.

105. Pour les diverses formes du *judenhut* dans l'art juif et chrétien, E. Revel-Neher, *The Image of the Jew*, p. 102, fig. 72, 73, 78. B. Blumenkrantz, *Le Juif au Miroir de l'Art Chrétien*, Paris, 1966. p. 25-27, 38-41. H. Schreckenbarg, *The Jews in Christian Art*, London, 1997.

106. En 1215, le canon 68 stipule que « dans chaque province chrétienne et en tous temps (Juifs et sarasins) seront marqués aux yeux du public par rapport aux autres peuples, par le caractère de leur vêtement. En particulier, puisqu'on peut le lire dans les écrits de Moïse (Nombres 15 : 37-41), c'est cette loi même qu'il leur sera imposée ». G. Kisch « The Yellow Badge in History », *Historia Judaica* LIX, 1957. p. 75-135.

Illustration textuelle en pleine page, cette représentation n'a plus en commun avec les compositions sépharades que sa présentation générale. Elle n'est pas une introduction à la Bible ; la forme de ses objets est totalement différente ; elle comprend une figure humaine, celle d'Aaron, et des chérubins à visages humains, identifiés avec le destin des juifs dans l'Allemagne médiévale. Un seul détail, cependant, reste commun : la présence du mont des Oliviers, figuré par un petit arbre. Aucun texte du Pentateuque ne le suggère, sa référence dans le livre prophétique de Zacharie n'est pas incluse dans les cinq livres de Moïse. Il est l'accent messianique qui signait les compositions sépharades, mais celles-ci n'étaient pas des illustrations : compositions symboliques, elles se faisaient l'écho des textes, dans une intention eschatologique. La présence de cette addition constitue une preuve de la symbiose des deux traditions. Seule une connaissance de l'iconographie sépharade pouvait justifier l'introduction du mont des Oliviers sur la double page du Pentateuque de Regensburg. Il est très rare de pouvoir en suivre la trace de façon aussi claire. Malgré les différences évidentes dans la formulation et dans la « raison d'être » de ces pages, malgré l'actualisation de l'illustration par l'ajout du *Judenhut*, le désir d'accentuation eschatologique est présent : il est copié d'une Bible sépharade et introduit, tel quel, dans une formulation iconographique originale.

La forme des objets, doit être comparée avec celle des œuvres médiévales chrétiennes, en Occident¹⁰⁷, et non avec la tradition iconographique qui remonte aux figurations antiques. Elle sort donc du cadre de cette étude. Par rapport aux figurations des manuscrits sépharades, les exemples ashkénazes sont modestes, dans leur nombre et leur présentation. Ils reflètent une préoccupation différente, une orientation iconographique autre. Mais l'intérêt de leur différence n'est pas à négliger. Et la preuve de la connaissance, par les artistes ou patrons ashkénazes, de l'œuvre sépharade, dans l'intention de son détail messianique, est un élément important pour la compréhension des phénomènes iconographiques.

Une miniature singulière figure au folio 283 v du Pentateuque de la B.N. à Paris Héb. 36¹⁰⁸ (Fig. 82). Elle est une addition en pleine page à la fin du Pentateuque. Elle n'illustre pas un texte précis, mais bien plutôt sert de conclusion au livre. La *menorah* y occupe toute la page, pressée contre un cadre étroit sur lequel elle s'appuie de tous les côtés, base en trépied, feuilles et cupules sont identiques au dessin du manuscrit de Londres. Les branches rectangulaires s'incurvent dans leur partie inférieure, formant une série d'arcs concentriques. Le tiers supérieur des branches est formé de coupes à pied, alternées jusqu'à celles où brûlent des flammes orientées. Au haut droit de la miniature, Aaron est debout, nimbé, dans la même attitude que dans le manuscrit de Londres. Il allume les lampes de la *menorah* de la main gauche. Les traits de son visage ne sont pas discernables¹⁰⁹. Jusque-là, la figuration reprend celle du manuscrit de Londres, mais entre les branches de la *menorah*, sur le fond bleu, courrent des grotesques et des personnages hybrides. Un lion¹¹⁰ et un dragon à tête de femme sont

107. Les influences formelles occidentales sont basées sur les différences, dans la liturgie et son influence sur l'art, entre l'Église d'Orient et celle d'Occident, après le schisme de 1054.

108. B. Narkiss, *HIM*, p. 88, pl. 24. Pentateuque avec cinq megillot et Job. G. Sed-Rajna, *Les Manuscrits hébreux enluminés*, p. 158-165, n. 63.

109. Narkiss compare le traitement des visages à celui du Commentaire de Rashi de Würzburg (Munich, StaatsundUniv. Bibl. Cod. Heb. 5) de 1233 où les traits sont à peine esquissés.

110. Le lion à la base de la *menorah* est aussi figuré sur la Bible de Kennicott, par exemple. La signification messianique du lion se réfère au texte de la bénédiction de Jacob à ses fils : « Juda est un lion-

figurés entre les pieds de la *menorah*. Entre la base et les branches, deux scènes sont présentées verticalement. A droite, le jugement de Salomon¹¹¹ et à gauche, le sacrifice d'Isaac. Dans une série d'arcatures fines, Salomon est assis, couronne en tête et sceptre en main. A sa droite, une femme à genoux ; à sa gauche, un soldat et la seconde femme se disputent un jeune enfant nu. La scène du sacrifice d'Isaac est plus difficilement contenue dans son cadre. Sur l'autel, Isaac est étendu et Abraham se tient à sa droite. Au-dessus d'eux, un ange retient la main d'Abraham et pointe de l'autre main vers le bétier, accroché à la verticale dans un buisson¹¹². Les deux serviteurs et l'âne sortent de la miniature, leurs pieds dépassent largement le cadre, à gauche et en bas. De toute évidence, il y a là un « résumé » iconographique que le cadre a du mal à contenir, malgré l'originalité de la mise en page. Les scènes choisies pour accompagner l'image de la *menorah* lui sont liées, à travers la thématique du Temple : Abraham et la promesse, le mont Moriah et l'emplacement du Temple, la construction de celui-ci par Salomon et la sagesse de ce dernier. La signature illustrative du Pentateuque emprunte ainsi des chemins connus.

Les signes de *Parasha*¹¹³, sont illustrés en ashkénaze de vignettes narratives. L'Arche est représentée dans le Pentateuque de la Bibl. Ambrosienne à Milan B 30 Inf.¹¹⁴ au folio 182 v. Les trois lettres הַלְאָ sont le premier mot du livre du Deutéronome. Au-dessus, à droite, dans une sorte de fenêtre qui se détache sur le fond blanc, Moïse vêtu d'une longue robe et d'un manteau, tient des deux mains les deux tables, deux plaques rectangulaires, jointes en leur milieu et ouvertes comme un livre. Son visage est entièrement tourné vers un ange qui sort des nuages, derrière lui, résolvant ainsi le problème de la figuration humaine, fréquemment affronté dans l'iconographie ashkénaze du début du XIII^e siècle¹¹⁵. L'Arche, dans laquelle, Moïse va déposer les tables, est à cheval sur la miniature et dans la marge. Elle a la forme d'un cofret allongé et rectangulaire, plus long que haut et sommé d'un couvercle en trapèze. Deux anneaux ronds marquent les angles inférieurs.

La miniature illustre le Deutéronome 31 : 24-26 : « lorsque Moïse eut achevé d'écrire, sur un livre, les paroles de cette loi jusqu'au bout, il donna cet ordre aux lévites, porteurs de l'Arche d'Alliance du Seigneur. Prenez ce livre de la Loi et déposez-le sur le côté de l'Arche d'Alliance du Seigneur, votre Dieu, et il restera là comme témoin ». Figuration illustrative, cette vignette décrit le dépôt du « livre » de la Loi, *Sefer Torah*, et non des tables des Commandements, dans l'Arche d'Alliance. Ce thème narratif est rare, dans l'art juif comme dans l'art chrétien ; il faut lui comparer

ceau... » (Genèse 40 : 9-10). Des lions affrontés accompagnent les figurations de haute époque et les mosaïques des synagogues, suivant une tradition du monde hellénistique et romain. Voir M. Avi-Yonah, « Oriental Elements in the Art of Palestine », *QDAP* 13, 1948, p. 128-165. Goodenough, *Jewish Symbols*, vol. VII, p. 29-37 et 86. et *Le Signe*, fig. 10-11, 21-22, 53-54. Voir aussi les folios 155 v et 156 du Pentateuque de Regensburg, fig. 81, où deux lions se tiennent au pied de la *menorah*.

111. I Rois 3 : 16-28.

112. Le bétier, d'après le Midrash, créé au dernier stade de la Création, avant le Shabath, attendait dans les cieux, l'heure de son service. Un bétier qui « atterrit » sur la partie postérieure de son corps est figuré sur la mosaïque de pavement de Beth Alpha et sur une des miniatures de la Haggadah d'Or, au fol. 4v.

113. Les péricopes bibliques spécifiques à chaque Shabath sont marquées, à leur début de vignettes décoratives, présentées dans les marges ou au début des colonnes du texte.

114. B. Narkiss, *HIM*, p.

115. B. Narkiss, « On the Zoocephalic », plus haut, n. 92.

les quelques figurations existantes dans l'art byzantin¹¹⁶. Le type de l'Arche-écrin est attesté ici et n'est pas un type formel fréquent dans l'art juif ; il est lui aussi à mettre en rapport avec ses comparaisons et équivalents chrétiens.

Mais ce type existe dans un manuscrit singulier, au confluent de trois traditions, sépharade, ashkénaze et chrétienne. Ce manuscrit de 1422 est une traduction de la Bible en castillan, commandée par Don Luis de Gusman, Grand Maître de l'ordre de Calatrava à Rabbi Moses Arrigel. Celui-ci devint ainsi responsable du livre entier, à la traduction duquel il ajouta des commentaires et l'illustration¹¹⁷. La Bible d'Albe, où les images reflètent souvent des traditions midrashiques, ne peut être clairement classée dans une catégorie, ayant eu sans doute des modèles chrétiens et des modèles juifs.

Le folio 88 v (Fig. 83) figure une tente de lourd brocard, ouverte au milieu et qui laisse voir personnages et objets. La tente du Tabernacle n'est pas divisée en deux et elle ne respecte pas davantage le détail de la description biblique. Aaron est debout, en haut, au centre, devant l'autel d'encens¹¹⁸. Au registre inférieur, une scène de sacrifice où un petit personnage égorgne un bœuf ; puis la *menorah* aux branches arrondies où brûlent des flammes convergentes et à côté de laquelle sont posés pelles et mouchettes. La cuve d'ablutions et une aiguière, de petite taille, sont à gauche de la *menorah*. Au second plan, à gauche, l'Arche est posée sur une base à trois pieds qui rappelle celle du Pentateuque de Regensburg. Son corps a la forme d'un écrin, au toit en trapèze, orné d'un décor de rinceaux. Les chérubins sont posés aux deux angles ; deux petites créatures nues, nimbées, elles sont pourvues, chacune, de six ailes étendues. La Bible d'Albe présente ainsi, dans un manuscrit destiné à un chrétien, élaboré par un juif sépharade, une iconographie de l'Arche dont l'équivalent le plus proche est un manuscrit ashkénaze, le Pentateuque de l'Ambrosienne, dont le modèle, à son tour, est sans doute chrétien. De son côté, la tente ouverte désignant le Tabernacle, a un modèle byzantin, dans les Homélies du moine Jacques¹¹⁹. L'imbrication de toutes ces influences sur l'iconographie du manuscrit est encore précisée par les miniatures suivantes. L'Arche réapparaît, au folio 236 v (Fig. 84), dans le Temple de Salomon, cette fois, représenté comme un bâtiment gothique « tranché » dans sa hauteur. On en voit, en coupe, les étages et les pièces. L'Arche se trouve dans la plus haute pièce du corps moyen, à droite. Elle a une forme différente, celle d'un petit coffre à deux pieds où, sur les rebords des côtés, sont assis les chérubins, toujours nimbés, mais qui n'ont que deux ailes chacun, en accord avec le texte de l'Exode. Le vase de manne et le bâton d'Aaron sont figurés à gauche au dessus de l'Arche. Le bâton a une crosse retournée comme celui d'un évêque. Là encore, vase de manne et bâton d'Aaron sont figurés avec l'Arche dans l'iconographie juive sépharade ; mais leur forme et celle de l'Arche ont ici des modèles chrétiens¹²⁰.

116. Voir plus haut, la miniature des Octateuques, fig. 13 et chap. 1, note 79.

117. C.O. Nordström, *The Duke of Alba's Castilian Bible. A Study of the Rabbinical Features of the Miniatures*. Uppsala 1967. S. Fellous, *La Bible d'Albe*, éd. fac-similé, Paris 1994.

118. Il porte un manteau et une tiare à trois étages, qui sont des vêtements ecclésiastiques occidentaux.

119. Voir plus haut pl. 6, et aussi, comme le remarquait déjà C. Roth, « Jewish Antecedents », le frontispice du Pentateuque d'Asburnham, Paris BN Nouv. Acq. Lat. 2334, fol. 2. *Le Signe*, fig. 86.

120. Voir l'Arche-écrin plus haut, fig. 31-32 et le bâton d'Aaron à Germigny-des-Prés, plus haut, n. 151.

3) Des représentations exceptionnelles

L'iconographie sépharade figurait les objets dans la composition eschatologique du Sanctuaire sur les pages d'ouverture des Bibles, du XIII^e au XV^e siècle. L'iconographie ashkénaze les intégrait dans une large représentation illustrative, liée au texte biblique. Aucune des deux traditions ne montrait d'intention topographique et la répartition des objets ne devait rien à un plan, mais bien plutôt à une anarchie délibérée d'où l'intention de restitution cartographique était totalement absente.

Un certain nombre de miniatures n'entre, cependant, dans aucune de ces deux catégories. Elles semblent, au contraire, en avoir absorbé certains éléments, mettant en valeur un aspect par rapport à un autre. Représentations totalement originales, elles peuvent éclairer les deux autres courants iconographiques, avec lesquels elles ont été créées en osmose.

Des plans du Temple sont insérés, en dessins explicatifs, dans les manuscrits du Mishne Torah de Maimonide¹²¹. Cette fois, l'intention du dessinateur est de donner un plan du Sanctuaire, avec toute l'exactitude des indications topographiques nécessaires. Dans son Commentaire sur Middot, Maimonide, dès 1168, initiait son étude du Temple d'Hérode. Il la reprit dans le Mishne Torah, en 1180. Le manuscrit le plus ancien¹²² est de la fin du XII^e siècle et attribué par certains à la main de Maimonide lui-même¹²³. Il est écrit en arabe avec des caractères hébreuques et illustré de dessins. Il contient deux plans du Temple. Au folio 295 v, seul le dessin des parvis est tracé, avec leur nom « *He'hal* » et « *Dvir* », Saint et Saint des Saints. Aucun des objets n'est figuré. Le folio 295 (Fig. 85) représente le Saint des Saints, avec le même titulus hébreu, vide. Dans le *He'hal*, le Saint, se trouvent, vus d'en haut, au centre, un peu en arrière de l'entrée, l'autel d'encens ; à droite, c'est-à-dire au nord, la table des pains. Tous deux sont des rectangles tracés au trait fin, parfaitement plats et sans aucun détail¹²⁴. Seule la *menorah*, au Sud, est plus détaillée. Composée d'un long trait pour sa tige centrale et d'un demi-cercle pour sa partie supérieure, elle ressemble à une arbalète ; son nom est inscrit dans le côté droit, au long de la tige. Sa base est proche du *paro'het* et ses lampes, dont seules trois sont dessinées, au-dessus de la tige horizontale, se dirigent vers l'est, à l'entrée du Temple. Des copies plus tardives de l'œuvre, reprennent ces plans, quelquefois avec des détails additionnels. Le manuscrit de la B.N. à Paris daté de 1460 Hébr. 579, au folio 218, reproduit pour la table et l'autel d'encens le simple dessin de carrés encadrant les noms hébreux des objets. La *menorah*, quant à elle, se tient cette fois, dans une orientation de l'est à l'ouest, sur une base à trois pieds, d'où s'élèvent six branches arrondies, autour de la tige centrale ; des fleurs et des bourgeons sont suggérées, ainsi que les lampes, au haut des branches. Le modèle formel de

121. R. Wischnitzer, « Maimonides' Drawings of the Temple », *JJA*, v. 1, 1974, p. 16-27.

122. Oxford, Bodleian Library Pococke 295. Wischnitzer, « Maimonides Drawings », fig. 4.

123. S.M. Stern, « Autographs of Maimonides in the Bodleian Library », *The Bodleian Library Record*, 1955, p. 180-202.

124. La Bible d'Ibn Merwas à Londres BL Or. 2201 (Tolède, 1300) présente au fol. 2, un schéma très partiel et difficile à lire de la cour du Temple, incluant peut-être l'autel des sacrifices et la cuve. Narkiss, *Spanish and Portuguese*, p. 21, fig. 5. La Seconde Bible de Kennicott, Oxford Bod. Lib. 2 (Soria, 1306) consacre les fol. 1v et 2 à un plan du Temple, détaillé et inscrit du nom des enceintes, cours, chambres, etc. Seules trois branches angulaires de la *menorah* sont visibles, portant fleurs et bourgeons ainsi que bols et ustensiles accessoires. Narkiss, *Spanish and Portuguese*, p. 24-27, fig. 9-10.

la *menorah* rejoint ainsi celui des Bibles espagnoles de la même époque ; la table, cependant, n'a rien de commun avec la forme espagnole, qui est aussi celle du modèle juif ancien. Une étude systématique de tous les dessins de Maimonide est encore à venir. Elle permettra sans doute de lier plus étroitement les dessins originels avec le texte du commentaire.

Le manuscrit du commentaire de Rashi sur le Pentateuque de 1399, qui est conservé à Oxford, Bodl. Libr. Michael 384, contient, lui, un plan du Tabernacle¹²⁵. Il s'agit bien d'un plan, au folio 142 v (Fig. 86), que le *titulus* hébreu désigne comme **בָּיִת־מִשְׁכָּן** « le sanctuaire », ou plus exactement, d'après l'étymologie du mot hébraïque, « la résidence »¹²⁶. Il est enfermé dans une colonnade étalée, ouverte, sur la page. Piliers et rideaux forment le parvis, à l'intérieur duquel se trouvent l'autel des sacrifices et le bassin d'ablutions, le *Kyior*. Dans la Tente d'Assignation, divisée en deux par le rideau, le *Paro'het*, la partie antérieure reçoit la *menorah*, l'autel d'encens et la table des pains de proposition. Dans le Saint des Saints, l'Arche est seule, les deux chérubins posés à côté d'elle, joignent leurs ailes au-dessus d'elle. Ils sont inscrits כְּרוּבִים « chérubins », au-dessus de leurs ailes croisées, et, à côté de chacun d'eux « un chérubin ». Leurs corps sont esquissés, d'une manière qui, à droite, rappelle un corps humain, évoqué à traits légers, et, à gauche, le corps d'un oiseau, tel qu'on l'a vu sur la miniature du Pentateuque de Regensburg. Ils ont cependant, tous deux, des visages humains, vus de profil, où l'on distingue, très clairement, les yeux, le nez et les cheveux.

L'Arche, de petite taille, est placée au centre du Saint des Saints. Elle est un rectangle en largeur, plat, où deux barres passent dans les anneaux fixés à ses côtés courts. Son titre, « l'Arche et les tables » contredit le dessin qui ne suggère pas les tables de la Loi ni leur inscription. Cependant le type formel de l'Arche est celui des pages d'ouverture des Bibles sépharades, où l'Arche rectangulaire et plate, apparaît avec des barres passées dans des anneaux, à partir du XIV^e siècle.

Ce manuscrit ashkénaze qui est un commentaire de la Bible, antérieur à l'élaboration de l'illustration — Rashi vécut au XI^e siècle — est le témoin d'une osmose des traditions bien plus ample que celle évoquée plus haut. La forme de l'Arche n'est pas connue dans les rares exemples ashkénazes vus jusqu'ici, elle semble avoir été copiée d'une Bible sépharade. Malgré cela, l'indication des tables et leur inscription ont disparu. Malgré cela encore, les chérubins, absents de ce type de l'Arche, dans la tradition sépharade, sont ici aussi clairement représentés que sur les manuscrits espagnols du XIII^e siècle. Cependant, au contraire du Pentateuque ashkénaze de Regensburg qui les figure aussi, mais sur un type d'Arche totalement différent, ils ne portent pas de *Judenhut*.

La figuration, au confluent de deux traditions, est beaucoup plus libre que celles-ci. Elle n'est pas une composition symbolique qui ouvre une Bible, elle n'est pas non plus seulement illustrative. A l'évidence, c'est un plan précis, détaillé, sans erreur et inscrit de légendes qui font référence au texte biblique. En cela, elle rappelle la double page du Codex Amiatinus ou les plans de la Topographie Chrétienne et des Octateuques¹²⁷.

125. B. Narkiss, « A scheme », fig. 8. E. Revel-Neher, « La Double Page », fig. 5, *op. cit.*

126. « Je résiderai parmi eux » בָּיִת־מִשְׁכָּן est l'expression du texte biblique, Exode 25 : 8. Elle caractérise la Présence de la She'hinah, non dans le Sanctuaire, mais au milieu du peuple d'Israël.

127. Voir fig. 4 et 23.

Elle présente, en complément au texte de Rashi, un dessin simple et précis, avec lequel il est possible de « pénétrer » dans le Sanctuaire et d'en comprendre la topographie, la place des objets et leurs rapports. La précision du dessin rejoint le désir de montrer certains des objets en perspective. La table des pains, par exemple, est vue d'en haut, rectangle sur lequel sont posés de petits ronds ; mais dans son long côté droit dépassent deux pieds doubles. Elle rappelle la table des pains du manuscrit de Londres, qui elle, de plus, recevait un couteau. La *menorah* est orientée du nord, pour sa base, au sud pour ses lampes. Elle est dessinée avec sept branches qui se rejoignent, en pointe, et des cupules au haut de ces branches, décorées de légers arrondis pour les fleurs et les bourgeons. Elle est posée sur une base en trépied, aux angles aigus. Le dessin de l'Arche, dans la courbure des ailes des chérubins qui se touchent au-dessus d'elle, peut avoir donné naissance à l'anse arrondie dont aucune source textuelle ne peut expliquer la présence sur le manuscrit de Londres. De la même manière, l'Arche arrondie de Doura et celle de la Topographie et des Octateuques reproduisaient les ailes des chérubins se touchant au-dessus d'elle. Le dessin du commentaire de Rashi a sans doute indirectement mené à la confusion formelle si évidente dans le manuscrit de Londres.

Extrêmement précieux à la compréhension du thème, à la propagation des types et à l'imbrication des traditions, le manuscrit du commentaire de Rashi d'Oxford est une œuvre exceptionnelle.

Deux miniatures de l'iconographie sépharade sont non moins exceptionnelles par leur présentation et leur thème. Toutes deux sont des figurations illustratives qui empruntent le thème des objets du Sanctuaire aux pages d'ouverture. La Bible de Cervera représente la *menorah* de la vision du chapitre 4 de Zacharie et la Haggadah de Sarajevo, l'Arche d'Alliance dans le Temple messianique.

Au folio 316 v de la Bible de la Bibliothèque Nationale de Lisbonne ms. 72¹²⁸ (Pl. 10), la *menorah* occupe une pleine page. Sur un fond de damiers rouges et bleus qui servent de cadre, la *menorah* se détache, base en trépied dégradé à pieds décorés de feuilles. Tige centrale et branches arrondies portent des feuilles et des cupules en alternance. Des deux côtés de la *menorah*, deux oliviers verts, aux racines apparentes et tortueuses se dressent et, dans le tiers supérieur du cadre, s'échappent de ses lignes et remplissent la partie supérieure de la miniature, au-dessus de la *menorah*. Leurs branches fleuries de petites feuilles s'entrelacent avec élégance et, entre elles, trois coupelles pleines d'olives laissent échapper leur huile. Elle s'écoule, en fins filets, du bec des coupes supérieures vers la coupe centrale, plus basse ; et de celle-ci, elles débordent de chaque côté en trois rivulets à gauche et quatre à droite, jusque dans les cupules de la *menorah*, alimentant ses flammes. Traduction visuelle précise des versets de Zacharie¹²⁹, la page est d'une élégance discrète et d'une beauté saisissante. La vision de Zacharie, 17 ans après le retour des exilés et l'édit de Cyrus, est le symbole du Retour. Sur la Terre d'Israël retrouvée, le peuple va reconstruire le Temple. Les

128. B. Narkiss, *HIM*, p. 52, pl. 6. Écrite à Cervera en 1300.

129. Zacharie 4 : 1-8. « L'ange qui me parlait revint et me réveilla comme un homme qui sort du sommeil. Il me dit 'Que vois-tu ?' et je répondis 'Je vois un chandelier tout en or et un récipient arrondi au-dessus de lui et ses lampes au nombre de sept... et deux oliviers, l'un à sa droite, l'autre à sa gauche...' et l'ange qui me parlait me dit 'Sais-tu quelles sont ces choses ?' et je répondis 'Non, mon seigneur', et il me répondit 'Ceci est la parole de l'Éternel à Zerubabel : Ni par les armes, ni par la force, mais par mon esprit, dit l'Éternel Zebaoth. »

deux oliviers sont les deux « oints », Josué le grand-prêtre, et Zerubbabel, le constructeur, de la lignée de David. Seuls les efforts joints du pouvoir spirituel et du pouvoir temporel amèneront la restauration, résultat de l'accomplissement de la promesse de la Rédemption. Le texte de Zacharie est une vision eschatologique où la Terre et le Sanctuaire sont les symboles du Retour, pour le peuple qui a connu l'exil et voit se réaliser la promesse¹³⁰. La miniature de la Bible de Cervera est à la fois une nouveauté iconographique, une interprétation originale de la vision prophétique et l'aboutissement du symbolisme de la *menorah*, suggéré seulement jusque-là. Exprimé avec clarté et une saisissante beauté, il est à juste titre l'ancêtre médiéval du symbole moderne du Retour.

La miniature de la Haggadah de Sarajevo¹³¹ est, elle aussi, exceptionnelle. D'abord, car elle est située dans une unité textuelle liturgique, pour laquelle il n'y a pas d'autre exemple. La Haggadah a été illustrée très largement, en Espagne, au XIV^e et XV^e siècle et les nombreux manuscrits conservés ont été étudiés en détail¹³². Aucun des rituels de la soirée du Séder de la Paque ne contient de figuration semblable. Les objets du Sanctuaire n'apparaissent ni dans les illustrations historiques de la Haggada, ni dans celles de la fête. Seule, la Haggadah de Sarajevo, introduit, à la fin du cycle narratif par qui débute le livre et qui va de la Création au don de la *Torah*, une figuration en pleine page. Son titre, sous le cadre de la miniature, en bas, à droite, se lit : בֵּית הַמִּקְדָּשׁ שְׁבוּנָה « Le Temple, qu'il soit reconstruit rapidement, de nos jours. »¹³³ (Fig. 87).

Un cadre bleu tressé et orné d'écoinçons dorés, enferme une représentation du Temple. En haut, une muraille crénelée est percée d'une large arcature en plein cintre. Deux tourelles la flanquent, coiffées d'un toit pointu ; chacune s'ouvre sur une baie centrale arrondie, sommée d'une fenêtre trilobée. A l'avant de cette façade, deux petits bâtiments au toit en double pente sont vus de face et d'un côté à la fois. Une longue porte à deux battants, l'un ouvert, l'autre fermé, se découpe sur l'avant de chacun d'eux. Dans l'arcature centrale, entre deux colonnes posées sur des bases, l'Arche d'Alliance se détache sur le fond ; le même fond bleu, moucheté de petits triangles, est visible dans les baies et les portes des éléments architecturaux de la façade. Dans un cadre rectangulaire doré, les deux tables sont deux panneaux bleus parallèles. Les premiers mots des Dix Commandements y sont inscrits en lettres dorées¹³⁴. Deux banneraux terminent le cadre, dans sa partie supérieure, comme dans sa partie inférieure,

130. C'est le symbole visuel de la vision de Zacharie, la *menorah* aux deux oliviers qui devint l'emblème officiel de l'État d'Israël. *The Menorah : Evolution of a symbol*. Catalogue de l'exposition du Musée d'Israël, Jérusalem, 1998. A. Mishori, *Menorah and olive-tree branches : the story of Israel's symbol*, p. 17-24.

131. Le manuscrit est, depuis 1894, la possession du Musée national de Sarajevo. D.H. Muller, J. von Schlosser *Die Haggadah von Sarajevo, nebst einer Anhange von D. Kauffmann*, Vienne, 1898. C. Roth, *La Haggadah de Sarajevo*, éd. fac-similé, Grenoble 1963. B. Narkiss, *HIM*, p. 60.

132. La place des cycles narratifs dans les Haggadot séphardes a été étudiée récemment par Katrin Kogman-Appel, « Der Exoduszyklus der Sarajevo-Haggada : Bemerkungen zur Arbeitsweise spätmittelalterlicher jüdischer Illuminatoren und ihrem Umgang mit Vorlagen », *Gesta*, XXXV, n° 2, 1996, 111-127. Eadem, « The Sephardic Picture Cycles and the Rabbinic Tradition : Continuity and Innovation in Jewish Iconography », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 60, 1997, p. 451-481.

133. *Pirqué Avot*, 5. Expression traditionnelle, intégrée dans les plus anciennes prières du rituel juif, comme la *Amida*, et dans la *Haggadah*, rappelant l'espérance constante du peuple juif en la Rédemption messianique, incarnée dans la reconstruction du Temple. (Bab. Met. 28b). R. Kimelman « The Daily Amidah and the Rethorics of Redemption », *JQR* 79, 1980, p. 165-197.

134. Pour le quatrième commandement, il n'y a plus que *Za'hor*.

ne faisant pas de différence dans le dessin du *Kapporet*. Des disques frappés d'un point se trouvent aux quatre angles, mais il n'y a ni barres, ni anneaux. Sur le dessus de l'Arche, deux ailes s'échappent des angles et se joignent en triangle. Leurs pointes se rejoignent à la base d'une rossette à six pétales d'où partent de chaque côté, quatre volutes bleus vus en perspective, formant la courbure d'une conque. Ils semblent eux-mêmes surgir des chapiteaux des deux colonnes qui encadrent l'Arche.

Cette miniature est, à la fois, une somme, un résumé, et un aboutissement. Ignorant les autres objets sacrés, elle présente, seule, l'Arche rectangulaire et ses deux tables inscrites, dans la tradition du XIV^e siècle espagnol. Les chérubins ne sont plus suggérés que par des ailes, et non comme des créatures à visages humains. Le *Kapporet* n'est pas dessiné. Tous ces détails sont conformes à la présentation de l'Arche dans les pages d'ouverture du XIV^e siècle. Le texte inscrit sous la figuration évoque le Temple messianique, celui où l'Arche ne doit pas réapparaître. Elle est cependant figurée, comme elle l'est sur les pages d'ouverture : elle reproduit le schéma du Temple historique, en *Témoignage de l'Absence*. L'Arche est ici intégrée, non à une page groupant d'autres objets du Sanctuaire, mais à une représentation architecturale, dont le modèle remonte très haut, à la tradition antique du thème. On y retrouve la façade à trois ouvertures, qui était le cadre de l'Arche depuis le Tétradrachme de Bar Kochba jusqu'aux manuscrits de Leningrad et dont un souvenir vague se manifestait encore sur la miniature de la Bible de Kennicott. Les colonnes, l'arc en plein cintre et la conque, remontent aux mêmes origines et avaient disparu depuis les mosaïques d'Erets-Israël. Tout se passe comme si la miniature de la Haggadah de Sarajevo présentait, délibérément, la convergence de tous les détails iconographiques de la figuration de l'Arche, depuis son origine jusqu'au XIV^e siècle.

A la fin du cycle narratif qui débute à la Création et qui progresse jusqu'à la Révélation, cette miniature est, en fait, la Rédemption. La figuration du Temple ne fait pas partie du cycle narratif, qui s'arrête au mont Sinaï. Elle décrit le Sanctuaire que le peuple juif appelle de ses vœux, qui sera reconstruit, « bientôt et de nos jours ». Pour cela, la miniature est signée par son *titulus*, comme la composition de la Bible de Perpignan l'était par le texte de son cadre, qui exprimait le même espoir eschatologique. Pour cette raison, le détail eschatologique commun aux figurations espagnoles du XIV^e siècle est absent : le mont des Oliviers ne figure pas sur la miniature, qui pourtant réunit tous les éléments qui ont contribué à l'élaboration du thème.

La miniature de la Haggadah de Sarajevo n'est pas seulement une synthèse, elle est un aboutissement, celui de la chaîne iconographique où tous les éléments trouvent leur place. Mais elle est aussi, dans sa transcription visuelle, l'aboutissement de l'histoire juive. Le cycle narratif, différent des pages d'ouverture, raconte l'histoire du peuple juif. Dans cette histoire à trois volets, il n'y a ni rupture, ni brisure. Au contraire de l'affirmation de la théologie chrétienne, il n'y a ni Nouvelle Alliance, ni Nouvelle Loi. Le cycle historique juif va de la Création à la Rédemption, en passant par la Révélation. La Rédemption messianique n'est pas due au Nouvel Israël, comme l'affirme la théologie chrétienne, elle est inscrite, dès le début de l'histoire de l'humanité, dans la Promesse, intangible et inchangée. L'eschatologie juive est inscrite dans l'histoire. Et les miniatures, si extraordinaires, de la Haggada de Sarajevo et de la Bible de Cervera en traduisent l'essence en images.



Fig. 1. Effect of varying the number of hidden neurons (n_h) on the error of the neural network.

and the error is minimum for $n_h = 1$ and maximum for $n_h = 3$. The error is minimum for $n_h = 1$ and maximum for $n_h = 3$.

From the above results, it is observed that the error of the neural network is minimum for $n_h = 1$ and maximum for $n_h = 3$.

From the above results, it is observed that the error of the neural network is minimum for $n_h = 1$ and maximum for $n_h = 3$.

From the above results, it is observed that the error of the neural network is minimum for $n_h = 1$ and maximum for $n_h = 3$.

CHAPITRE III

INTERPRÉTATIONS

Au long du parcours iconographique, les figurations juives et chrétiennes ont cheminé séparément. L'analyse des œuvres les a classées en deux catégories étanches et elles ont été étudiées sans tenir compte de leurs interférences. Il est temps d'aborder maintenant, avec des outils renouvelés et aiguisés par les détails de l'analyse, les possibilités de synthèse.

Envisager une étude d'iconographie biblique ne doit et ne peut se faire, aujourd'hui, qu'en commençant par explorer le monde de l'art juif. Depuis Doura-Europos, sa découverte et ses analyses récentes¹, il est évident que les thèmes visuels bibliques dans l'art chrétien n'ont pas été créés *ex nihilo*, mais à partir de modèles juifs. Il ne peut s'agir d'une influence directe des fresques de Doura-Europos. L'importance négligeable de la petite ville de garnison, son absence des textes rabbiniques juifs, son éloignement des grands courants intellectuels ou théologiques du III^e siècle, disent bien son rôle exclusif de témoin, dans la chaîne iconographique. Les figurations bibliques n'ont pas été créées à Doura qui n'en est que l'un des éléments transmetteurs. Mais c'est à travers Doura que l'on peut discerner l'ampleur de l'iconographie biblique juive de l'époque et en évaluer l'importance aussi bien que l'impact, sur le développement de l'art chrétien.

Il était impératif de commencer l'analyse de l'iconographie des objets du Sanctuaire par ses origines dans l'art juif. Il y a en effet, un fossé dans le temps entre la première figuration juive et la première figuration chrétienne. La *menorah* était frappée déjà, sur les pièces de monnaie du dernier des Hasmonéens, Mathatias Antigone. Longtemps avant même la formation de l'art chrétien, l'Arche d'Alliance figurait sur les monnaies de la Révolte de Bar Kochba contre les Romains, symbole et message du combat qui, pendant trois ans et demi, est le dernier sursaut du peuple juif vaincu par le conquérant de Rome. Autour de ce thème, pour lui, à cause de lui, se forme l'art juif. L'Arche d'Alliance est, avec la *menorah*, l'élément essentiel du langage iconographique juif qui parle de Jérusalem et place la Ville au point de convergence de la lutte armée et des espoirs eschatologiques. Si la *menorah* figurait sur les

1. Voir Introduction, note 8. Essentiellement le livre de K. Weitzmann et H.L. Kessler, *The Frescoes*, pour l'élucidation du programme iconographique des fresques de la synagogue et ses rapports avec l'art chrétien.

monnaies, dès la fin du I^{er} siècle avant l'ère chrétienne, l'Arche n'apparaît qu'après la chute du Temple, en 132 de l'ère chrétienne.

A l'inverse des autres objets, faits et refaits, profanés et reconsecrés, emmenés en exil à Babylone, puis traînés en triomphe à Rome, l'Arche a un destin singulier. Au moment de sa première représentation, en 132, elle a disparu depuis plus de 750 ans. Elle est décrite dans le texte d'Exode 25, en grands détails dont on a noté à la fois, la précision et l'imprécision déterminée. Construite pour le Tabernacle, par Bezalel, sur les injonctions de Moïse, qui suivait les instructions divines, elle précède le peuple dans son chemin vers Canaan, puis vers Jérusalem où elle sera déposée dans le Temple de Salomon. Invisible, placée dans la partie la plus reculée et la plus inaccessible du Sanctuaire, intouchable et voilée, on ne peut qu'en imaginer ou deviner la forme, à travers les descriptions du texte ou sous les trois couches de tissu différents qui la recouvrent dans ses pérégrinations vers Jérusalem. Elle n'est pas un objet à vénérer, elle n'est qu'un signe, le signe de la Rencontre : une Rencontre entre Dieu et son peuple, à travers des convocations rares et limitées à Moïse, Aaron, puis le grand prêtre, une seule fois, par an. Elle n'est pas un objet de culte, elle n'est pas le remplacement de la statue du dieu, on ne l'approche pas pour y déposer des offrandes, on ne la touche pas, on ne se prosterner pas devant elle. Quand elle est emmenée dans la guerre contre les Philistins, dans l'espoir de la victoire grâce à sa présence, le peuple est vaincu et l'Arche faite prisonnière.

L'Arche d'Alliance, dit le texte biblique, est seulement le Signe de la Présence Divine, le Témoinage de la Promesse. Bien plus, son existence même, autant que sa présence, sont éphémères. Elle disparaît, dans des conditions obscures, que les commentaires ne résolvent qu'avec des contradictions, au moment de la chute du Premier Temple. Ni le Temple de Zerubabel, ni celui d'Hérode, ne contiennent plus l'Arche. Le culte du Dieu Unique se maintient sans ce signe, sans objet, même lointain, même intouchable, même intouché. Le Saint des Saints du Second Temple est vide et, malgré cela, la vie cultuelle et nationale du peuple juif continue, inchangée, pendant près de 600 ans. Lorsque le Second Temple tombe, en 70, aux mains des Romains, lorsque Jérusalem brûle et le sanctuaire est rasé, il n'y a, depuis six siècles, plus rien dans le Saint des Saints².

Bien avant la chute du Premier Temple et le premier exil à Babylone, la vision prophétique de Jérémie envisage le retour. Celui-ci est partie intégrante de la Promesse Divine. « Quand vous serez devenus nombreux et prospères dans le pays... » dit-il, lançant ainsi le peuple juif, avant même la catastrophe, sur la voie du

2. La disparition de l'Arche est mentionnée par les textes : Mishna Yoma 5 : 2. Jer. Yoma 5 : 3 et Taanit 2 : 1. Bab. Yoma 21 b et 54 a. Le grand prêtre, à *Yom Kippour*, déposait son encensoir dans le Saint des Saints vide où, seule, une pierre « *Even Shatiya* », marquait l'emplacement de l'Arche. Le problème de la date et des circonstances de la disparition de l'Arche se résume à des hypothèses. Elle ne figure pas sur la liste des objets emmenés en exil à Babylone par Nabuchodonozor (II Rois 25 : 13-17. Jérémie 52 : 17-23). Elle a pu être cachée par Josias pour éviter qu'elle ne soit emmenée en exil (Bab. Yoma 52 b et Horayot 12 a). Elle a pu être déposée sous le dallage du Temple où un prêtre aurait découvert une inégalité, mais mourut dès qu'il en eut fait part à ses compagnons. (Jer. Shekalim 6 : 1). Maimonide rapporte à Salomon lui-même, au moment de la construction du Temple, la préparation d'une cache pour l'Arche (*Hil'hot bet ha-Be'hira* 4 : 1). Voir *Le Signe*, chap. 1, p. 34-38.

Retour eschatologique, dans la lignée continue de l'histoire juive. Mais il ajoute « on ne dira plus Arche d'Alliance de l'Éternel... on n'en refera plus d'autre »³.

Pour Jérémie, l'Arche une fois disparue, ne devait pas réapparaître, encore moins être « re-faite ». La continuité de l'histoire juive, la pérennité de la Promesse la remplaçaient. Elle n'était plus nécessaire, son témoignage se manifestait aussi clairement dans la survie des structures essentielles du judaïsme religieux et national. Le retour de l'exil était l'accomplissement de la prophétie et l'assurance qu'à la catastrophe succédait la Rédemption, dans le rythme du plan divin, sans rupture, au-delà des brisures. C'est la *menorah* qui devenait alors le symbole visuel du Temple reconstruit. On en trouve la preuve dans les récentes découvertes, du premier siècle avant l'ère chrétienne jusqu'au premier après celle-ci⁴. La *menorah* apparaît alors comme le signe de l'identité juive.

Or, c'est elle justement que les Romains choisissent pour en faire aussi un signe, le signe de leur victoire. Le relief de l'arc de Titus n'est pas seulement l'annonce, la publication de la conquête. Elle est le renversement des symboles. Symbole de la consécration du Temple par les Hasmonéens, après la profanation grecque en 165 avant l'ère chrétienne, la *menorah* devient alors, après 70, le symbole de la défaite et de la chute. Son introduction dans un vocabulaire polémique de propagande est un signe des temps : les souverains Hasmonéens, se servaient du vocable visuel pour annoncer leur lien avec le culte du Temple. En toute connaissance de cause et totalement conscients du rôle joué par ce vocable, les Romains, deux siècles plus tard, font usage du même motif visuel pour proclamer leur victoire.

Lorsque Bar Kochba tente d'insuffler dans son combat contre Rome un esprit unificateur, il ne se servira pas du vocable visuel souillé par les Romains. Il ne choisit pas la *menorah*, pourtant symbole identifiable partout et par tous, symbole proche d'un autre combat couronné de succès. L'Arche d'Alliance remplace la *menorah*, désormais marquée comme une dépouille vive de la défaite. L'Arche a disparu du Temple ; au contraire de la *menorah*, elle n'est pas tombée aux mains du conquérant.

3. Jérémie 3 : 16 : « Alors, quand vous serez devenus, à cette époque nombreux et prospères dans le pays, déclare l'Éternel, on ne dira plus : 'Arche de l'Alliance du Seigneur', la pensée n'en reviendra plus à l'esprit, on n'en rappellera plus le souvenir ni on n'en remarquera l'absence ; on n'en fera plus d'autre ». Le commentaire de Rashi sur ces versets en explique la complexité : « Car toutes vos entrées dans le pays seront sanctifiées et j'y résiderai comme si c'était l'Arche. » Essentiel pour la compréhension du thème iconographique, le texte du chapitre 3 de Jérémie a une portée universelle. L'ampleur de la vision eschatologique qui rattache l'absence de l'Arche au retour sur la terre, fait référence aussi à Jérusalem. Verset 14 : « et je vous amènerai à Sion ». Versets 17-19 : En ces temps, on appellera Jérusalem 'trône de l'Éternel' et tous les peuples s'assembleront là, à Jérusalem, en l'honneur de l'Éternel et ils cesseront de suivre les mauvais penchants de leur cœur. A cette époque, la maison de Juda ira se joindre à la maison d'Israël et, ensemble elles reviendront du pays du Nord, au pays que je vous ai donné comme héritage à vos ancêtres. Et je pensais en moi-même : « Comme je veux te faire une place parmi mes enfants et te donner un pays de délices, un patrimoine magnifique entre tous, parmi les nations. » Et j'ajoutais « tu m'appelleras 'mon Père' et tu ne t'éloigneras plus de moi ».

4. Bien avant l'usage de la croix par les chrétiens, la *menorah* est le premier symbole de l'identité juive. E.R. Goodenough « The Menorah », *Jewish Symbols in the Greco-Roman Period*, vol. 3-4, p. 71-98, vol. 12, p. 78-93, New York, 1954-1965. D. Sperber « The History of the Menorah », *Journal of Jewish Studies*, XVI, 3-4, 1965, p. 135-159. L. Yarden, *The Tree of Light, a Study of the Menorah*, Londres, 1971. B. Narkiss « A scheme of the Sanctuary at the time of Herod the Great », *JJA*, vol. 1, 1974, p. 6-15. Voir aussi Intr. n. 9-7. I. Levine, « The History and Significance of the Menorah in Antiquity », dans *The Synagogue of Sephoris* (p. 122, note 1), sous presse.

Elle a cédé la place à l'accomplissement de la prophétie : le Retour a eu lieu, non pas en dépit de son absence, mais à cause d'elle, parce que son rôle est terminé. Elle n'a pas été remplacée, le Temple est vide. Le phénomène de Rédemption a eu lieu et il a traversé plus de six siècles, pendant lesquels toutes les structures du peuple juif, culturelles et nationales, ont fonctionné, suivant la promesse des Prophètes. Intouchée, protégée de la souillure du conquérant, elle est le Signe éclatant de la continuité, malgré la catastrophe, la chute et l'exil. Elle proclame que plus de six cents années ont pu s'écouler dans et sous le signe de la Rencontre renouvelée entre Dieu et son peuple, sur la Terre d'Israël. Le même espoir doit habiter le peuple du second siècle et animer le souffle du combat : non pas celui de reconquérir les dépouilles du passé, mais de rouvrir la voie à la sagesse de l'avenir.

Le choix de Bar Kochba est significatif de sa personnalité, clairement teintée de messianisme et reconnue comme telle⁵, mais aussi de son attachement à la tradition. Car c'est un message sophistiqué qu'il délivre à ses hommes et à tout le peuple, à travers ses monnaies, un message que les Romains ne peuvent qu'entrevoir, mais que les Juifs saisissent dans toute son ampleur et dans toute sa dimension eschatologique. L'Arche dans le Temple, garante de l'avenir par le témoignage même de son absence, n'y est pas isolée. La rhétorique est complétée par une inscription. Il ne s'agit pas de celle qui rappelle le nom de Bar Kochba, sa signature pourrait-on dire, mais de celle qui, chaque année de la révolte, transmet la littéralité du message : « Pour la libération d'Israël », « Pour la libération de Jérusalem », « Pour la Rédemption de Jérusalem »⁶. La rédemption est ainsi inscrite dans la formule iconographique. Sur l'avers de la pièce, le *lulav* et l'*etrog* sont, eux aussi, une inversion des symboles. Ils répondent aux pièces frappées par Vespasien qui portent, le titre de « *Judea Capta* », la Judée conquise⁷. On y voit une femme assise au pied d'un palmier, la tête reposant sur une main dans une attitude de grande tristesse. Debout à côté d'elle, un soldat armé monte la garde. Le message est clair : pour la première fois, dans l'histoire de l'iconographie, le peuple juif, la Terre d'Israël, sont représentés par une personnification féminine. Une femme qui pleure devient ainsi le symbole figuré de la défaite du peuple arrogant qui croyait pouvoir tenir tête à Rome. L'allégorie de *Judea Capta* ouvre la route à la *Synagoga* du Moyen Âge⁸.

C'est à la fois ce message et celui de l'arc de Titus que Bar Kochba réfute sur ses tétradrachmes. Le palmier, symbole de la terre d'Israël, figure sur l'avers de sa pièce, mais non comme un arbre au pied duquel pleure une femme. Le *lulav* est une branche

5. L. Finkelstein, *Aviva, Scholar, Saint and Martyr*, Philadelphie, 1962. Y. Yadin, *Bar Kochba : The Rediscovery of the Legendary Hero of the Second Revolt against Rome*, Jérusalem, 1971.

6. Sur l'avers de la pièce « *Shimon* » ou « *Jérusalem* ». Sur le revers, qui porte le *lulav* et l'*etrog*. « *An I* de la Rédemption d'Israël », « *An II* de la libération d'Israël », et « Pour la libération de Jérusalem » pour la troisième année. Voir A. Kindler, *Coins of the Land of Israel*, Jérusalem, 1974, p. 58-61. L. Mildenberg, *The Coinage of the Bar Kochba War*, Aarau, 1984, p. 33-43.

7. Voir Kindler, *op. cit.* Y. Meshorer, *Jewish Coins of the Second Temple Period*, Tel-Aviv, 1967. J.P.C. Kent, *Roman Coins*, Londres 1978. L'importance des monnaies comme instrument de propagande est bien documenté dans la littérature. Le message de la « Judée conquise » est l'arrière-fond idéologique et iconographique contre lequel les pièces de la Seconde Révolte s'inscrivent en faux. Leur rôle ne doit pas être négligé davantage que celui du relief de l'arc de Titus, dans le choix des symboles visuels de Bar Kochba et pour leur signification.

8. B. Blumenkranz, *Le Juif au Miroir de l'Art Chrétien*, Paris 1966. E. Revel-Neher, *The Image of the Jew*, p. 88-94, fig. 82-89.

de palmier que les commentaires reconnaissent, avec les autres espèces de *Succot*, comme une image à la fois de la terre d'Israël et de l'homme juif. Une des lettres de Bar Kochba montre l'importance qu'il attachait à l'accomplissement minutieux des commandements de la fête. *Succot*, en effet, n'est pas seulement une des fêtes de pèlerinage au Temple. Elle est la fête de la consécration du Premier Temple, le point de départ de la longue route singulière du peuple juif⁹. Elle est, encore et peut-être surtout, le garant de l'avenir messianique comme elle est celui du passé. Zacharie, au chapitre 14, voit, à la fin des temps tous les peuples s'assembler à Jérusalem pour y fêter *Succot* et y reconnaître Dieu¹⁰. *Succot* est l'accomplissement de l'histoire du peuple juif. Mais elle est aussi le point culminant d'une conception eschatologique qui englobe l'humanité entière¹¹.

Les premières figurations des objets sacrés dans l'iconographie ne sont pas seulement des figurations juives, mais elles marquent la naissance d'un art juif dont elles sont la raison d'être et la justification. Transmettre un message, traduire une pensée en symboles visuels, se servir de la figuration comme d'un véhicule pour le souffle de l'esprit, telle est bien la raison d'être de l'art juif. Le choix de l'Arche d'Alliance par Bar Kochba au II^e siècle, n'est pas accidentel, il est totalement, profondément délibéré et il laissera une marque indélébile sur le développement de l'art juif.

C'est seulement en pénétrant la complexité du message qu'on en saisit la portée. Émis d'abord pour unifier le peuple juif dans son combat et en cerner les motivations eschatologiques, il est ensuite dirigé vers les Romains et devient un instrument de polémique dans un dialogue figuratif acéré. C'est ainsi qu'il sera compris et puis récupéré, dans une dialectique nouvelle, par la théologie chrétienne.

Il fallait donc, dès lors, commencer par le monde juif et ses premières figurations. Pourquoi ne pas suivre ensuite le même chemin, à partir du X^e siècle ? S'il est admis que l'art juif a précédé l'art chrétien, le rythme de leur développement n'est pas identique et leur cheminement n'est pas parallèle. Jusqu'au VII^e siècle, l'art juif fleurit dans l'empire byzantin chrétien. La conquête islamique, puis la lutte iconoclaste font refluer ce mouvement¹². L'aniconisme religieux musulman, l'utilisation d'une argumentation basée sur les textes juifs par les iconodoules aussi bien que par les iconoclastes, provoquent, dans le monde juif, une réaction. L'art juif disparaît alors pour ne ressurgir, fragmentairement, qu'au X^e siècle. L'architecture des synagogues, dans la mesure où il est encore possible de l'évaluer, a un décor limité¹³ et les manuscrits enluminés ne fleurissent qu'au XIII^e siècle. Là aussi, la chronologie est très incertaine. Et les raisons historiques ne manquent pas.

9. Appelée la « fête du Seigneur » (Lév. 23 : 39 et Juges 21 : 19) puis simplement « la fête » (I Rois 8 : 2, 12 : 32. Ézéchiel 45 : 25), la fête de *Succot* est le moment de la consécration du Temple de Salomon : I Rois 8 : 1-2. Ses symboles sont liés au Temple historique aussi bien qu'à la vision eschatologique.

10. Ce qui restera des peuples qui seront montés vers Jérusalem, y viendront d'année en année, se prosterner devant le Roi, l'Éternel-Zebaot et célébrer la fête de *Succot* ». Zacharie 14 : 16.

11. Au même chapitre, verset 4, se trouve l'évocation de Jérusalem et du mont des Oliviers (note précédente). Et au verset 9, la proclamation de l'unité Divine : « L'Éternel sera Roi de toute la terre. En ce jour, l'Éternel sera Un et son Nom Un. » Le message universel du chapitre 14 de Zacharie rejoint ainsi celui du chapitre 3 de Jérémie. Le choix du support textuel des prophètes éclaire les dimensions du message iconographique des objets du Sanctuaire.

12. Voir Intr. n. 14 à 16 et 21.

13. L.I. Levine, *Ancient Synagogues Revealed*, Jérusalem, 1981. G. Sed-Rajna, *L'Art Juif*, chap. « Les synagogues antiques », pour une bibliographie.

L'art juif est né et s'est développé autour d'Israël. Byzance est l'héritière de Rome et l'art juif évolue dans son contexte. Mais lorsque celle-ci perd Israël, la Syrie et l'Égypte, les juifs se voient poussés vers l'Europe. Les Carolingiens les trouvent en Allemagne et en France au IX^e siècle. Les Croisés les pourchassent à travers l'Europe, écrasant les Byzantins au passage¹⁴. Poursuivis, persécutés, chassés, brûlés, ils n'emmènent avec eux, souvent, que leur seule richesse, leurs livres. Encore faut-il que l'Occident chrétien les leur laisse : combien de manuscrits juifs enluminés disparurent dans les flammes qui consomèrent les 24 charretées de livres brûlés en place de Grève, à Paris, en 1242 ? Le destin des communautés, et donc de leur art, est bien différent en Occident de ce qu'il est en Orient¹⁵.

Les Juifs sont les témoins de Byzance avec lesquels ils ont vécu en symbiose. Et leurs œuvres en portent la trace, celle des interférences de deux mondes profondément attachés à la Bible, de deux iconographies parallèles. L'iconographie juive et l'iconographie byzantine des objets du Sanctuaire continuent à être liées au-delà du X^e siècle, jusqu'après l'expulsion des juifs d'Espagne, symboliquement parallèle dans le temps à la chute de Byzance. L'écroulement, presque simultané, des deux mondes si riches de contacts, est aussi significatif que leur développement.

Le tournant du X^e siècle est donc un tournant évolutif, mais non restrictif. Géographiquement dispersées, les communautés juives se divisent en ethnies et perdent leur unité. Le message de la figuration des objets du Sanctuaire gardera cependant ses connotations essentielles, à travers un parcours chronologique heurté. Les œuvres byzantines, au contraire, retrouvent une vigueur nouvelle après la victoire des partisans des images. L'iconographie biblique restreinte à « l'ombre » et bannie des églises par le Concile de Trullo en 692, resurgira après Nicée II, parée de la justification typologique des images. La vigueur renouvelée des concepts rejoaillira sur l'art figuratif, dans un cheminement sans heurts où les manuscrits d'abord, puis les cycles mariologiques des églises joueront le rôle de support. La conception du thème comme élément d'une théologie christologique disparaîtra au bénéfice de la typologie mariale, dont les commentaires patristiques et la liturgie annonçaient déjà l'accentuation, dès le VI^e siècle.

Si le point de départ était, à l'origine, dans l'iconographie juive, l'art de Byzance ne se tournait vers les figurations du thème qu'à l'apparition de cycles narratifs dans les églises. Après le X^e siècle et pour près de trois siècles, Byzance reste seule sur la scène et les figurations byzantines, échos du passé ou créations nouvelles, sont les seuls témoins d'œuvres juives sans doute disparues. Pour retrouver la source de celles-ci, pour tenter d'en analyser l'évolution ultérieure, il a fallu cette fois inverser les éléments d'analyse. C'est pourquoi, dès le XI^e siècle, les œuvres byzantines ont été étudiées dans un premier temps, laissant, cette fois, le second temps à l'iconographie juive.

On peut maintenant, une fois posés ces principes, étudier l'évolution des formes et des formules, en parallèle. On intégrera, à nouveau, les origines et leur continuation. En d'autres termes, on analysera les deux traditions en interférence, et par rapport au développement de leurs points de départ, créant ainsi une image plus complète.

14. J. Isaac, *L'enseignement du Mépris*, Paris 1955, pour l'histoire des communautés juives médiévales, face à l'attitude de l'Église.

15. E. Revel-Neher, *The Image of the Jew*, p. 37-42.

1) Types formels

La forme la plus ancienne de l'Arche se trouve sur les monnaies de Bar Kochba : c'est un coffre ou une armoire, rectangulaire mais plus haute que large et dont le sommet est cintré, formant un arc de cercle. Le tétradrachme y ajoute des pieds et, sur certaines pièces, dédouble l'arc en plein cintre. Ce coffre cintré est placé dans une façade, légèrement en recul par rapport à elle.

Cette forme ne correspond en rien à la description du texte biblique. Celui-ci précise les mesures de l'Arche, corps et couvercle¹⁶. Le résultat ne peut être qu'un coffret rectangulaire, au couvercle (le *kapporet*) plat, sur lequel sont posés les chérubins. Leur ailes se touchent au-dessus de l'Arche, mais leurs mesures ne sont pas données. Il est impossible, d'après le texte, d'établir un rapport de taille entre l'Arche et les chérubins, pas plus qu'il n'est possible de mieux connaître leur description. La forme cintrée de l'Arche n'est donc pas issue d'une transcription visuelle du texte biblique. Elle ne peut pas davantage être issue de la transmission d'un modèle réellement vu : au contraire des autres objets dont l'existence est attestée jusqu'à la conquête romaine, l'Arche a disparu presque six cents ans avant la chute du Temple, et plus de sept cents ans avant Bar Kochba. De plus, pendant le temps où elle se trouvait dans le Premier Temple, elle était invisible à tous. Durant sa marche dans le désert, vers Israël et Jérusalem, elle aurait pu être exposée au regard lorsque le Tabernacle était en mouvement ; mais elle était alors couverte de trois couvertures différentes¹⁷ et seule une vague forme générale était à deviner.

Est-ce là la raison pour le sommet cintré ? Est-ce un tracé de la forme générale de l'Arche lorsqu'elle était couverte ? Le dessin arrondi du haut, n'est en fait rien d'autre que la suggestion de la présence des chérubins, telle qu'elle se laissait deviner, lorsque l'Arche était recouverte. On ne pouvait en différencier les détails, ni le corps, le couvercle, les chérubins, leur visages, leur corps ou leurs ailes. Une telle interprétation formelle dénote un désir de ne pas reproduire un schéma exact, mais bien de suggérer un objet sacré, dont l'invisibilité était la marque. La présence de deux points saillants sur le corps de l'Arche, rappel des barres qui se voyaient au-delà du *Paro'het* et seules signalaient la présence de l'Arche dans le Saint des Saints¹⁸, renforce une interprétation qui se veut plus symbole que restitution archéologique. Elle correspond au cadre d'inspiration de la Révolte, à ses aspirations et à son désir de propager un message. La forme choisie pour l'Arche traduit en image ce message.

16. « On fera une arche de bois de shittim, ayant deux coudées et demie de long, une coudée et demie de large, une coudée et demie de hauteur... Puis tu feras deux chérubins d'or... (ils) auront les ailes étendues en avant et dominant le propitiatoire et leurs visages, tournés l'un vers l'autre, seront dirigés vers le propitiatoire ; tu placeras ce propitiatoire au-dessus de l'Arche. » Ex. 25 : 10-22.

17. L'Arche était couverte du *paro'het*, d'une peau de *ta'hah* et d'un tissu de laine bleue. Nombres 4 : 5-6. Les autres objets étaient recouverts seulement par les deux derniers ; le *paro'het*, soulevé par les prêtres, était jeté sur l'Arche, de manière à ce qu'eux-mêmes ne la voient pas.

18. « Ils allongèrent les barres, comme il est dit (I Rois VIII,8) de sorte que les extrémités des barres se voyaient du lieu saint sur le devant du parvis ; mais elles ne se voyaient pas en dehors. Or comment se fait-il que l'on commence par dire qu'elles se voyaient, puis on ne les voyait pas. C'est qu'elles apparaissent imparfaitement, comme les seins d'une femme se dessinent en relief sous l'étoffe qui les couvre » Jer. Shekalim 6 : 1.

C'est cette forme, qui marque l'art juif dès ses origines. Sur les fresques de Doura-Europos, elle se trouve sur le panneau de la consécration du Tabernacle et celui du temple de Dagon à Ashdod. L'Arche y est plus haute que large, et le haut de son corps est arrondi. Pas plus que sur les monnaies, il n'y a de chérubins. C'est peut-être un rappel de la même forme qui se trouve sur la composition peinte au-dessus de la niche de la Torah. Et l'interprétation récente de H. Kessler qui reconnaît Jérémie sur le panneau inférieur droit du mur occidental assure l'identification de la petite armoire cintrée, à côté de lui, comme l'Arche¹⁹. Elle est, cette fois, non seulement arrondie dans sa partie supérieure, mais recouverte d'un tissu foncé qui retombe autour d'elle. La suggestion visuelle est proche de celle de la monnaie de Bar Kochba.

Il est évident que la transmission de cette forme de Jérusalem à Doura, de la terre d'Israël à l'exil syrien, prouve son importance et sa vitalité. Cette image de l'Arche n'est pas seulement un stéréotype, elle est un schéma parlant, adopté pour des raisons précises et identifiable dans tout le monde juif. Pour être comprise, elle devait en effet, être un élément connu et reconnu du vocabulaire iconographique de l'époque. On en retrouve des traces, revenues en Israël, sur le bas-relief de la catacombe 14 de Beth Shearim²⁰. Lieu de sépulture du rédacteur de la *Mishna*, Rabbi Yehuda ha-Nassi, cette catacombe réunit en une grande composition les divers éléments dispersés auparavant : la façade dans laquelle se trouve l'Arche, dont le sommet cintré est devenu la conque dans l'arc en plein cintre qui somme les portes à panneaux. Le dessin des portes était déjà suggéré sur la composition au-dessus de la niche à Doura. Elle est sans doute liée à l'apparition d'un objet liturgique indispensable au culte synagoguel, l'armoire qui doit s'ouvrir pour les rouleaux de la *Torah*²¹. On la retrouve encore une fois sur un linteau de la synagogue de Capharnaüm, où l'arc en plein cintre du tympan de la petite structure architecturale est allié aux portes à panneaux du corps de l'Arche²². La forme originelle, claire et marquée, semble doucement se dissoudre et se fondre avec une armoire dans une façade.

Cette forme originelle disparaît de l'iconographie juive pour n'y plus réapparaître. Elle est remplacée sur les mosaïques des synagogues par un autre type formel, qui est issu du stade intermédiaire, celui de l'armoire à portes à panneaux et tympan.

Mais, si elle n'existe plus dans l'art juif, elle est reprise dans l'art chrétien. Les manuscrits de la Topographie Chrétienne et ceux des Octateuques, tardifs, mais basés sur des archétypes anciens, reprennent de manière extrêmement précise, la forme originelle juive des tétradrachmes et de Doura-Europos. Pour la Topographie, c'est la base même du raisonnement de l'auteur qui est en cause : le monde a la forme du Tabernacle, que Constantin dessine comme l'Arche, un coffre au sommet arrondi²³. Les nombreuses miniatures qui représentent l'Arche dans les manuscrits de la Topographie et où le texte sert de référence à l'identification, pourraient être directement copiées du modèle des panneaux narratifs de Doura²⁴. L'Arche y a un corps plus

19. H.L. Kessler, « Prophetic portraits in the Dura Synagogue », *Jahrbuch für Antike und Christentum* 30, 1987, p. 149-155.

20. B. Mazar, *Beth Shearim*, Jérusalem, 1973.

21. *Le Signe*, p. 38-40.

22. *Le Signe*, p. 117-119, fig. 43.

23. Fig. 5.

24. Fig. 1 à 7.

haut que long, des panneaux décorent sa face et son sommet est arrondi en plein cintre. Mais au-dessus de ce sommet, sans le toucher cependant, les chérubins planent, inclinés l'un vers l'autre. Ce ne sont pas les chérubins bibliques, mais des séraphins avec les visages du tétramorphe. Bien que christianisés, ils sont cependant chargés d'une connotation d'exactitude par rapport au texte qui exige leur présence. L'illustrateur de la Topographie les rajoute à l'Arche cintrée dont il n'identifie pas l'origine. La forme de l'Arche au sommet cintré ne s'explique plus, alors, que par un phénomène de copie. Elle se maintient identique et unique dans toute la Topographie, et pour toutes les apparitions de l'Arche y compris le passage du Jourdain. Un modèle juif unique a servi d'inspiration à la Topographie Chrétienne.

Les Octateuques réutilisent, eux aussi, ce schéma formel. Les manuscrits sont de dates différentes et ils s'échelonnent du IX^e au XIII^e siècle. Mais la forme juive originelle de l'Arche y figure, aussi pure que dans la Topographie ou à Doura²⁵. Accompagnée de chérubins, indépendants de l'Arche et christianisés en séraphins-tétramorphes, elle a un sommet arrondi, des portes à panneaux et des pieds. Elle maintient cette forme jusqu'à la miniature, y comprise, où l'Arche se tient sous un ciborium chrétien sommé d'une croix²⁶. La situation est la même pour la scène où Moïse dépose le premier *Sefer Torah* écrit de sa main dans l'Arche, entr'ouverte sur une porte à panneaux²⁷. Tous les manuscrits des Octateuques ne font référence, dans l'iconographie de l'Arche, qu'à cette seule forme. Mais ceci n'est vrai que pour l'illustration du Pentateuque.

Abruptement, après la fin du Deutéronome, dans le même manuscrit, la forme de l'Arche change et ne variera plus désormais : elle devient un petit coffret-écrin, à toit en double pente, posé sur une base plate²⁸. Un côté en est visible et, en même temps la face, en une curieuse tentative de perspective globale ou conceptuelle. Dans le tympan de la face de l'Arche, un groupe de personnages évoque une Déisis. Aucun chérubin ne figure au-dessus de l'Arche, mais un tissu couvre les trois-quarts de la structure, abondamment décorée par ailleurs de cabochons²⁹. Cette forme est celle du Rouleau de Josué, prouvant ainsi un modèle commun pour les cycles de Josué. Mais seuls les manuscrits des Octateuques présentent, dans un même cadre iconographique, les deux formes juxtaposées et nettement distinguées par leur arrière-fond textuel.

La forme en coffret-écrin à toit en double pente n'est pas, contrairement à ce qu'il peut sembler, la plus ancienne dans l'art de Byzance. A Sainte Marie Majeure³⁰, l'Arche du cycle narratif des mosaïques, dans les scènes du passage du Jourdain ou de la chute de Jéricho n'est ni une armoire à sommet cintré ni un coffret à toit en double pente. Elle est, en fait, dans sa plus ancienne figuration chrétienne, une adaptation visuelle du détail du texte biblique : c'est la première fois, au V^e siècle, à Rome, que l'on trouve le dessin d'une Arche qui tente de reproduire les instructions du texte : un coffret plus long que haut, au dessus plat, avec des anneaux et des barres pour son por-

25. Fig. 8 à 10.

26. Pl. 1.

27. Fig. 15 à 17.

28. Fig. 24 à 28.

29. Pl. 4.

30. *Le Signe*, fig. 63 à 65.

tement. Aucun chérubin n'y figure, mais aucun tissu ne la couvre davantage. Dans les scènes justement où elle devrait être couverte, étant à l'extérieur du Tabernacle, elle apparaît visible et malgré cela, sans ses chérubins. L'image se conforme au texte biblique, mais sans le comprendre en profondeur, pas plus dans sa précision que dans son sens. Cette forme pour l'Arche n'a pas une grande longévité, mais on la retrouve, une fois au moins, dans l'art carolingien. A Germigny-des-Prés³¹ cependant, la précision du texte et son intention sont comprises et respectées : l'Arche est en forme de coffret plat, avec des anneaux et des barres et surmontée de deux petits chérubins à deux ailes chacun, dont les pieds reposent sur le *kapporet*. A Germigny, l'Arche n'est pas couverte car la mosaïque représente, non l'Arche des pérégrinations dans le désert, mais celle de la Révélation, à travers une Incarnation qui n'est suggérée que par le choix du thème.

Au XII^e siècle, les Homélies de Jacques³² reprennent la forme de l'Arche en coffret plat, dans la miniature de la Visitation. Elle y figure, sans barres ni anneaux, mais au-dessus d'elle planent les chérubins. Elle est transparente et on voit les objets qui, suivant le texte biblique, y ont été déposés en témoignage, les tables, le vase de manne, le bâton. C'est une des rares reprises tardives de la forme originelle de l'art byzantin. Cette forme de l'Arche ne se retrouvera que dans des figurations romanesques, elles-mêmes peut-être inspirées de modèles byzantins³³.

Elle n'existe pas dans l'art juif, en tant que telle. Il n'y a pas de coffret plat, plus long que haut, vu en perspective, même maladroite. Cependant, les figurations des Bibles séphardes pourraient bien avoir des caractéristiques communes avec ce schéma. Les tables y sont enfermées dans un grand cadre rectangulaire, vu de face, et couvert du *kapporet* plat où sont debout les chérubins. Elles sont représentées plus tard, soit parallèles, soit superposées, toujours dans un cadre rectangulaire, mais avec cette fois des barres et des anneaux et en l'absence de chérubins. La figuration n'est plus vue de face, mais d'en haut, parfaitement plate et sans suggestion de profondeur ou d'espace. Elle est, bien sûr, une transcription du texte biblique, de ses mesures, mais elle va au-delà de la valeur d'un document en étant interprétative. Elle a, sans doute, des points communs avec la forme byzantine en coffret plat du XII^e siècle.

Le coffret en toit à double pente, dont la première apparition se trouvait au Rouleau de Josué et dans les cycles de Josué des Octateuques, se retrouve dans d'autres manuscrits et se maintient dans les fresques et mosaïques des églises byzantines des XIV^e et XV^e siècles. Dans le Livre des Rois³⁴, la petite maisonnette à toit en double pente qu'est devenue l'Arche n'est plus un écrin posé sur une base. Haute et large, elle est presque aussi grande que les personnages qui se tiennent à côté d'elle. Elle figure de nombreuses fois, dans les livres de Samuel et des Rois, toujours vue sur une face, qui pourrait aussi être un côté : il n'y a pas de tentative de perspective, mais le corps rectangulaire et le toit sont dessinés séparément, une bande étroite les divise. Un seul chérubin, qui est un séraphin à quatre ailes, se trouve au centre de la face dessinée ; un autre est peut-être sensé se trouver de l'autre côté. La forme figurée est constante.

31. Voir chap. 1, note 151.

32. Pl. 6.

33. Pour des exemples, voir la Bible de Tournai et les pages du Tabernacle dans l'*Hortus Deliciarum*, dans mon article sur la mosaïque de Germigny-des-Prés, n. 151 et P. Bloch « Nachwirkungen », *op. cit.*, chap. 2, n. 81.

34. Fig. 31 à 37.

On la retrouve dans le Psautier Vat. Gr. 752³⁵. Mais l'Arche y est beaucoup plus petite et son dessin minimalisé. A toit à arête pointue, elle ne comporte pas de chérubins, ni aucune autre particularité. De la Karye Djami au mont Athos, les figurations les plus tardives sont des variantes de ce schéma formel. Au paracclésion de la Karye Djami³⁶, l'Arche, comme sur le Rouleau de Josué ou les Octateuques pour le cycle de Josué, n'est qu'un long corps à double pente, tel un toit isolé, portée sur les épaules des lévites ou déposé sur l'autel. Il reprend ensuite, à Salonique, Gracanica, Lesnovo et Curtea de Arges³⁷, la forme de la petite maisonnette au toit en double pente, vue à la fois de face et de profil et posée sur l'autel. La typologie mariale y est apparente sous la forme de médaillons de Marie sur le corps ou le toit de l'Arche ; un ou deux chérubins, à quatre ou six ailes, volent au-dessus d'elle. Réduite ainsi à un objet liturgique posé sur l'autel et liée à lui, par la présence de Moïse et d'Aaron, elle se maintient sous une forme qui, si elle est tardive dans l'art byzantin, existait plus tôt dans l'art juif.

Les mosaïques de pavement des synagogues ne sont pas, en effet, les seules à faire usage de cette forme. Une petite armoire, au tympan triangulaire, vue seulement de face et comportant des portes ouvertes ou fermées, existe sur les verres dorés de Rome³⁸. Elle apparaît aussi sur le second relief de Capharnaüm, qui représente l'Arche-*Aron ha-Kodesh*, armoire de la *Torah*³⁹. C'est une petite armoire, vue sans profondeur, sur sa face exclusivement, avec un toit pointu et des portes à panneaux fermées. Son existence a été confirmée récemment par l'extraordinaire découverte des mosaïques de la synagogue de Zippori⁴⁰ où l'Arche prend la forme d'une armoire large et haute au toit en double pente, vue de face et fermée par des portes. Cette forme, d'origine juive a peut-être influencé l'art byzantin, s'y introduisant par un phénomène de copie.

Les types formels dans l'iconographie de l'Arche ne sont qu'au nombre de trois. Mais leurs imbrications, leurs variantes et leur parallélisme en rendent la lecture heurtée. Leur classification ne peut être étanche pas plus qu'on ne peut affirmer avec certitude leur indépendance les uns des autres. Cependant, leur relations, dans les deux traditions iconographiques, sont le reflet de leurs interférences.

La *menorah*, dans ses premières représentations dans l'art juif, est tout de suite caractérisée par ses sept branches : elles peuvent être arrondies ou angulaires, leur nombre est le garant de l'authenticité de la forme. A Doura, et déjà sur la plaque d'Avigad, où elle est figurée au premier siècle, avec l'autel et la table des pains, la description inclut les fleurs et les boutons bibliques, ainsi qu'une base à trois pieds dont on sait qu'elle ne doit rien au texte de l'Exode. Fréquente dans l'art funéraire, la *menorah* devient le signe, par excellence, de l'identité juive, sur les sarcophages et les objets mineurs. Aux chapiteaux des colonnes et sur les reliefs des linteaux, elle « signe » les synagogues anciennes, bien avant la croix des basiliques constantiniennes.

35. Fig. 38 à 42.

36. Fig. 43-44.

37. Fig. 49.

38. *Le Signe*, fig. 21 à 28.

39. *Le Signe*, fig. 45.

40. Z. Weiss et E. Netzer, *Promise and Redemption. A Synagogue Mosaic from Sepphoris*. Jérusalem, 1996, p. 18.

Sur les pavements de mosaïque des synagogues, elle se place, en balancement ou désir de symétrie, des deux côtés de l'Arche, flanquée du *lulav* et de l'*etrog*. Les deux *menorot*, ne sont jamais totalement identiques, le nombre de leurs fleurs ou de leurs boutons, leur taille, leur placement ainsi que le dessin de la base, varient constamment de l'une à l'autre. Dans un désir délibéré d'éviter de reproduire l'objet sacré, la figuration se sert alors du détail pour sa compréhension. La constance de ces compositions ne s'interrompt qu'une fois, sur la mosaïque de pavement de Jéricho, où elle retrouve l'unique *menorah* des figurations de haute époque. Les pages d'ouverture des Bibles espagnoles représentent une seule *menorah*, aux caractéristiques constantes, dans la description détaillée des fleurs, des boutons et des ustensiles accessoires qui y sont quelquefois suspendus. Elle occupe souvent, à elle seule, une pleine page ; l'orientation des flammes qui brûlent dans les branches y est un détail essentiel. Elle ne connaît pas de variantes de forme et reste identifiable, dans toutes les œuvres, par ses seules caractéristiques formelles.

La forme juive, issue de la description biblique, mais aussi la base apocryphe, sont reprises par l'art de Byzance. La Topographie Chrétienne figure la *menorah* dans le cadre de sa démonstration cosmologique et typologique. Les Octateuques l'intègrent à l'illustration du texte du Pentateuque, toujours suivant le même modèle formel. Ces manuscrits mêlent typologie christologique et mariale, en changeant le dessin des cupules et y ajoutant des oiseaux. Ceux-ci n'étaient sans doute pas présents sur l'original du VI^e siècle. C'est seulement sur les plans du Tabernacle, dans la Topographie et les Octateuques, que la *menorah* prend la forme d'un chandelier, porte-cierge ecclésial. La forme de la *menorah* change totalement, dans les cycles mariologiques ecclésiaux : elle n'est plus redéivable du texte biblique, ni des modèles juifs ; elle est issue des objets liturgiques en usage dans l'église et est liée à eux par sa signification. Elle porte alors, sur ses branches ou son pied, un médaillon avec l'effigie de Marie.

Quant à la table des pains de proposition, elle est dès les monnaies hasmonéennes et la plaque d'Avigad, d'une forme constante. Une étagère posée sur des pieds sert de base à deux hauts montants divisés, chacun, en six cases où sont posés les pains. Elle témoignait de l'immuabilité des formes dans l'art juif et son identification se basait justement sur cette étonnante immuabilité. La mosaïque de Zippori a bousculé cette certitude, en présentant une forme ronde, jusque-là inconnue des œuvres juives. Dans l'art de Byzance, elle apparaît dans la Topographie comme un élément du système allégorique et est reprise par les Octateuques : carré ou rectangle sans relief, elle est chargée de petits pains ronds aux quatre angles. Il n'y a aucune trace, à Byzance, de la forme juive. Elle disparaît dans la suite des figurations. Objet à l'importance mineure, elle se confond alors avec l'autel, qui prend, lui, la forme d'une table.

On le voit, le destin formel des trois objets est différent et les variantes formelles ne sont pas parallèles.

2) Répartition chronologique

Bien que les datations de beaucoup des œuvres étudiées ici soient encore fluctuantes et pour le moins imprécises, il est possible de tenter une esquisse de répartition chronologique. Mais une évolution chronologique ne peut s'envisager qu'en

tenant compte de ses risques. En effet, elle se manifeste par des élans dans des directions déterminées, suivis de la reprise de modèles anciens. Ces résurgences doivent être rapportées aux périodes de renaissance dans le monde de Byzance.

C'est au second siècle que l'Arche apparaît dans l'art juif, et ainsi dans l'art en général. La forme en coffre haut à sommet cintré est donc la forme la plus ancienne. Elle subsiste dans l'art juif jusqu'au III^e siècle. Elle ne réapparaîtra pas plus tard ; sa disparition est totale. Des IV^e au VII^e siècles, l'Arche adopte alors la forme d'une petite armoire à tympan triangulaire ou toit en double pente, exclusivement vue de face. Celle-ci est peut-être chronologiquement antérieure à ces dates, car on en voit déjà un exemple sur un linteau de la synagogue de Capharnaüm. Cette forme est constante et on l'a trouvée récemment sur la mosaïque de Zippori, datée par les archéologues du V^e siècle. La mosaïque de Jéricho, au VII^e siècle peut être, en fait, la seule figuration qui tente de mêler les deux types : une armoire haute et rectangulaire sommée par un petit arc en plein cintre.

Après la coupure du VII^e siècle, l'art juif ne connaîtra plus pour l'Arche qu'une seule formule, celle du cadre plat contenant les tables, vues sans profondeur aucune. Mais cette forme aussi évolue en fonction de variantes. Du XIII^e au XV^e siècle, elle présente trois types. Le premier dessine l'Arche comme deux tables parallèles, avec un *kapporet* plat, enfermées dans un fin cadre linéaire et sommées des chérubins. Dès le début du XIV^e siècle, le cadre contient deux tables parallèles, d'où le *kapporet* a disparu et d'où progressivement vont disparaître aussi les chérubins. Le stade suivant verra apparaître les anneaux et les barres sur les longs côtés de l'Arche, alors que les tables contenues dans le cadre rectangulaire et dessinées sans profondeur pourront être juxtaposées ou superposées. Aucun changement n'interviendra plus jusqu'à la fin du XV^e siècle.

Une seule œuvre juive réunit toutes les caractéristiques des formes anciennes avec celles du XIV^e siècle. C'est la miniature finale du cycle narratif de la Haggadah de Sarajevo. Chronologiquement, elle se situe au tournant des œuvres juives médiévales. Elle est la preuve que les courants formels qui semblaient éteints ne le sont que partiellement et que le Moyen Âge se souvient des figurations anciennes. L'art juif, même dans son expression formelle, lie le passé et le présent.

En ce qui concerne l'art de Byzance, l'Arche n'y apparaît que bien plus tardivement. Ce n'est qu'au V^e siècle que la première forme byzantine est figurée, c'est un coffre plat. Ce schéma formel ne sera pas suivi et ne réapparaîtra que bien plus tard, au XII^e siècle byzantin. Même à ce moment, il est inhabituel. Une seconde forme byzantine largement répandue est le coffret à sommet cintré. Copié sur la forme juive originelle, il apparaît dans des manuscrits qui sont datés du IX^e au XIII^e siècle. Mais on les admet aujourd'hui basés sur un prototype du VI^e. La Topographie Chrétienne a été écrite, dans sa version d'origine, à cette date et comprenait sans doute des dessins. Le modèle des Octateuques lui aussi, se servait, au VI^e siècle, de la forme juive originelle. Celle-ci, il faut le rappeler, n'était déjà plus en usage dans le monde juif à cette date, remplacée par un schéma de l'Arche en armoire vue de face et à toit en double pente. Les miniatures byzantines portent ainsi témoignage de l'influence d'un schéma formel juif après sa disparition et en disent long sur la date du modèle juif de la Topographie et des Octateuques, sans doute antérieur au VI^e siècle.

Mais ce schéma n'est valable que pour l'illustration du Pentateuque. La présence, dans les cycles illustratifs du livre de Josué, du type en coffret-écrin, à toit en double pente, dit assez l'importance d'un deuxième modèle, parallèle au moins à l'éla-

boration du Rouleau de Josué. La question de l'origine de ce modèle est remise en cause par la présence, dès le IV^e siècle, d'un type formel comparable dans la tradition iconographique juive.

Le schéma formel de l'Arche évolue ensuite dans l'art byzantin vers le type en écrin à toit en double pente. Il se maintient, dans ses variantes, corps et toit pointu, avec ou sans base ou toit seul, petit écrin ou boîte liturgique, jusqu'au XV^e siècle. Ses interférences avec le monde juif ont alors disparu. Des XIII^e au XV^e siècles, l'iconographie juive ne connaît que l'Arche en cadre rectangulaire aplati et l'iconographie byzantine, au contraire, que le petit écrin à toit pointu.

La *menorah*, dans l'art juif, est figurée par un seul type formel du I^{er} siècle avant l'ère chrétienne à la fin du XV^e siècle. La formulation, au départ balbutiante, se précise dès le III^e siècle. La seule variante est son nombre : le balancement de la composition des pavements de mosaïques des synagogues exige deux *menorot*. Elles ne sont pas seules à être « doublées », tous les autres objets présents le sont ; seule, l'Arche, au centre de la composition reste unique. Des XIII^e au XV^e siècles, sur les miniatures des manuscrits, la *menorah* retrouve sa singularité. Mais sa forme ne varie jamais, pendant tout le développement de l'art juif médiéval.

A Byzance, la *menorah* apparaît seulement tardivement. La forme biblique est majeure sur les manuscrits des IX^e au XII^e siècles. Elle remonte sans doute au prototype de la Topographie au VI^e siècle. Au XIV^e siècle, la forme en porte-cierge liturgique prévaut et s'y maintient exclusivement, jusqu'à la chute de Byzance.

La table des pains de proposition apparaît aussi tôt que la *menorah* et à côté d'elle, dans l'art juif. Sa forme, esquissée d'abord, puis affirmée, est constante et immuable jusqu'au XV^e siècle. La seule exception connue, aujourd'hui, est celle de la mosaïque de Zippori, au V^e siècle. A Byzance, elle est une surface plate, dans les quelques exemples des IX^e au XII^e siècles, et disparaît ensuite.

L'imbrication des types formels caractérise le cheminement des deux traditions, mais elles se séparent dès le XIII^e siècle et ne se rejoignent plus. Les échos des modèles du passé sont cependant, jusque-là, très sensibles, et témoignent de la présence de modèles réels ou de la transmission de types formels, jusqu'au cœur du Moyen Âge.

3) Hypothèses interprétatives

« Connaissance de l'homme par l'homme, l'histoire est une saisie du passé par, et dans, une pensée humaine, vivante, engagée ; elle est un complexe, un mixte indissoluble de sujet et d'objet. »

H.-I. Marrou,
De la Connaissance historique,
Paris, 1954, p. 232

La focalisation des types formels et une tentative de répartition chronologique réclament, bien évidemment, des hypothèses d'interprétation. Elles nous mèneront un peu plus loin, à la manière de Proust, « à la recherche du modèle perdu ».

Y a-t-il une raison sous-jacente au choix d'un type ? En d'autres termes, peut-on, doit-on envisager que le choix d'un type formel soit déterminé par autre chose que par des considérations de forme pure ou par les exigences d'une technique ? Le dessin des objets sacrés du Sanctuaire, celui de l'Arche, sont-ils issus de l'existence, dans la réalité qui environne l'artiste, d'un objet qui lui sert, consciemment ou inconsciemment de modèle ? Les types formels sont-ils des *realia*, des échos d'un monde qui est celui de l'époque où se situe l'œuvre, ou bien de celle du modèle ? Objets d'usage courant, armoires ou coffrets, peuvent être tracés comme modèles formels et en représentent les origines. Le texte biblique sert, alors, bien rarement, de référence exacte au type formel, et ce, malgré la précision de ses détails et l'importance essentielle qui s'y rattache.

Des hypothèses interprétatives doivent envisager essentiellement les raisons profondes qui se cachent derrière l'interprétation. L'analyse du catalogue des images a permis de dégager l'arrière-fond théologique ou spirituel particulier à chaque œuvre. C'est un élément indispensable à l'analyse elle-même et sans lequel on risque de graves contresens. Chaque œuvre n'a de sens, de signification que si elle est replacée dans son cadre, celui de son époque, de son initiative, de son patron ou inspirateur éventuel.

Mais une fois esquissé cet arrière-fond, il faut en dépasser le cadre. Au-delà de l'analyse de l'œuvre et de ces composantes, il y a sa raison d'être. Il y a son message et son but. Il y a ce « *sensus spiritualis* », ce « *drash* »⁴¹ qui la porte et qui en sous-tend la longévité et l'influence. Influence sur d'autres œuvres, dans la même tradition iconographique, influence sur d'autres traditions iconographiques, par un phénomène d'affirmations et de réponses visuelles, par un ballet d'emprunts et de variantes.

C'est l'étude de ce phénomène, des variations d'interprétations et de leurs interférences, dans l'art juif et dans l'art byzantin, qu'il est possible d'envisager maintenant. Pour cela, il faudra analyser en même temps que l'évolution des œuvres, certains détails qui n'ont été que suggérés jusqu'à présent dans le parcours iconographique et dont la présence, aussi bien que l'absence, sont des clés pour la compréhension profonde des œuvres.

— *Dans l'art juif*

« L'Alliance jette un pont sur l'abîme séparant Dieu de l'Homme et les fait participer ensemble à une œuvre commune. »

André Neher,
Clefs pour le Judaïsme,
Paris, 1977, rééd. 1994, p. 551

L'histoire iconographique des objets du Sanctuaire commence dans l'art juif. La *menorah* et la table des pains y reproduisent les indications du texte biblique. Mais l'Arche a la forme d'un coffret à sommet cintré. C'est en elle que se cristallise le sens

41. H. de Lubac, *Les quatre sens de l'Écriture. Exégèse Médiévale*, Paris, 1959-1964. Le mot « *drash* » en hébreu, discourir, expliquer, est la racine de « *Midrash* ». Il s'oppose au sens simple, littéraire (« *pshat* ») du texte biblique.

profond du thème des objets du Sanctuaire. Deux remarques s'imposent dès l'abord. On l'a vu, cette forme ne correspond pas au modèle textuel biblique ; et puisque tel est le cas, il ne peut en aucun cas être fortuit. De manière délibérée, le choix est allé dans une direction opposée à celle d'une restitution archéologique. On aurait cependant pu en imaginer la nécessité après la chute du Temple, en une sorte de rappel historique du passé.

La seconde remarque est l'absence, dans ce modèle formel juif, des chérubins. Là encore, cette absence contredit la description biblique : les chérubins faisaient partie intégrante de l'Arche biblique et étaient posés sur son couvercle, le *kapporet*. Bien plus, ils avaient un rôle, celui d'observateurs de la conduite morale du peuple et le montraient par leur position. Ils étaient une sorte d'instrument de mesure des relations entre le Créateur et l'homme juif interpellé. Leur figuration ne pouvait, selon toute logique, qu'être partie intégrante de la formule visuelle.

Ces deux remarques sont le point de départ de toute hypothèse interprétative. L'art juif fait ici un choix, réfléchi, volontaire et délibéré, qui motive la figuration. Sur les monnaies de Bar Kochba, il n'y a pas d'intention historico-archéologique, pas de désir de restitution d'un passé disparu. L'Arche est représentée dans la façade du Temple, non pas le Temple d'Hérode qui vient d'être détruit, et dont, de toute manière, elle était absente. Mais les monnaies figurent une formule complexe qui se lit à plusieurs niveaux et dont les éléments sont reconnaissables. La façade qui contient une statue est le point focal des monnaies antiques ; à Rome, l'empereur ou le dieu figurent dans le temple païen. On dirait ici une transposition juive de cette formule. Mais il y a un second niveau qui est celui du stratum des commentaires. Il parle de la place de l'Arche, voilée, reculée, invisible, dans le Temple. L'objet qui est présenté n'était pas accessible. Il est donc décrit dans un autre plan que la façade elle-même. Bien plus, il a disparu ; aucune précision n'est exigée pour sa figuration. Il ne doit plus être refait, ses mesures ne contribueront pas à son message.

Car le troisième niveau est celui du message. C'est pour lui que la forme a été choisie, à cause de lui que les chérubins ne sont pas dessinés. L'Arche ainsi présentée n'est pas visible, pas plus qu'elle n'existe encore. Elle a disparu, elle est absente et ne doit plus être refaite. Son message est un message caché, de la même manière qu'elle était cachée aux yeux de tous dans sa route vers Israël. Dès lors, on ne voit que sa forme générale, qui est le résultat de son « recouvrement » : cachée, elle ne laisse plus voir les chérubins, cachée, elle est arrondie en haut, puisque c'est la forme que prennent les ailes qui se touchent. Cachée, elle évoque son inaccessibilité. Cachée, elle suggère le fait que sans la voir, on doit en comprendre le message, de la même manière que sa disparition et son absence confirmèrent l'accomplissement de la promesse. Elle traduit ainsi en images, non l'espoir de la voir intégralement reprendre sa place dans le Temple, mais bien l'espoir eschatologique de la Rédemption par le retour à Sion, comme après l'exil de Babylone. L'image d'une Arche non-identique à sa description biblique, et dont la présence n'est que suggérée, est la promesse de l'accomplissement de la vision prophétique. Elle est le Témoignage de l'Absence. C'est le choix du détail iconographique de la figuration qui en livre la clé. Le message est l'élément déterminant de la figuration, sa seule raison de ne pas se limiter à la fidélité au texte.

De cette représentation au signifiant sophistiqué, qu'a retenu l'art juif postérieur ? Et qu'en a fait l'art de Byzance ? Peut-on retrouver des traces du même de type de réflexion iconographique ?

A peine plus de cent ans après, au milieu du III^e siècle, on retrouve le thème de l'Arche figuré quatre fois sur les fresques de la synagogue de Doura-Europos. Dans trois cas au moins, sur les panneaux narratifs et à côté de Jérémie, il n'y a aucune incertitude quant à son identification. Elle s'insère dans le cadre d'une histoire biblique précise, illustrant une scène qu'on peut cerner dans le texte. Elle est formellement identique à celle des monnaies de la Seconde Révolte. Haut coffret en sommet en plein cintre, elle ne comprend pas de chérubins. Sur le panneau du temple de Dagon, elle se présente sur le fond des tissus qui la recouvriraient et qui s'ouvrent pour la laisser voir. Sur le panneau de Jérémie, elle est totalement recouverte, toujours avec la même forme. Clairement, le temps et l'éloignement géographique n'ont pas diminué l'intensité de la formule visuelle qui se maintient rigoureusement semblable.

La *menorah*, identique, accompagne la formulation visuelle. Elle apparaît aussi sur les panneaux narratifs, alors que la table a totalement disparu. Bien plus, la composition peinte au-dessus de la niche de la Torah présente exactement la même figuration que celle de la monnaie : l'Arche dans le Temple y est représentée, non comme une restitution archéologique, mais avec la même intention et le même message que celui de Bar Kochba. La *menorah*, figurée dans la partie gauche de la composition est accompagnée du *lulav* et de l'*etrog*. Tout se passe comme si la composition peinte au-dessus de la niche de la Torah à Doura-Europos réunissait, de propos délibéré, tous les éléments nécessaires à la compréhension de la figuration, devenus symboliques du message : la *menorah*, le *lulav* et l'Arche, ensemble, déterminent maintenant la rigueur et l'intensité du sens eschatologique de la composition. La *menorah*, abandonnée par Bar Kochba, reprend une place qu'elle ne quittera plus désormais, dans le vocabulaire visuel juif. La présence de la main divine, non pas dirigée vers la scène du sacrifice d'Isaac, mais orientée vers le Temple, est la clé de la figuration : elle ne traduit pas l'intervention divine, la voix qui arrête le bras d'Abraham, car elle n'est pas dirigée vers les protagonistes de la scène, comme c'est le cas à Beth Alpha. Mais elle est figurée de la droite vers la gauche, parallèle à la partie supérieure de la composition et guide le regard du spectateur vers la façade du Temple.

Un siècle après la formule iconographique de la monnaie de Bar Kochba, la fresque de Doura proclame la pérennité de la Promesse. De la Création — représentée par le bétier qui, pour le Midrash, attend depuis ce moment l'instant où se révélera sa fonction — à la promesse faite à Abraham après le sacrifice, d'une descendance aussi nombreuse que les étoiles du ciel et le sable au bord de la mer. Et jusqu'à l'accomplissement de cette promesse, dans la présence du Temple que la main indique, sans aucun lien chronologique avec la scène précédente, mais en tant que son résultat immédiat. Cependant, comme sur la monnaie, il ne s'agit pas du Temple qui contient l'Arche : celle-ci se laisse seulement deviner, sommet en conque et arc, esquisse de portes fermées. C'est une Arche à la fois présente et invisible et dont l'invisibilité même est le garant de l'avenir suggéré, cette fois, par la *menorah*. Celle-ci est également à double sens, objet cultuel et symbole dont on a vu l'hésitation du second siècle à en faire usage après l'arc de Titus. Ici, avec le *lulav* — lui aussi connu dès la monnaie — elle est issue de la vision prophétique de Zacharie⁴² : ce n'est pas le combat armé, épousé sans résultat, mais le souffle de l'Esprit qui est le garant de la vision

42. « Ni par les armes, ni par la force, mais par mon esprit, dit l'Éternel ». Zacharie 4 : 6.

messianique. L'Arche présente-absente, est le symbole de la promesse ininterrompue, le garant de la Rédemption. Cette fois, le message n'est plus destiné aux Romains, mais à la communauté chrétienne, en polémique avec le judaïsme autour des concepts essentiels de la foi.

La pérennité de l'accomplissement de la promesse s'oppose aux nouvelles notions chrétiennes : la « nouvelle Alliance », le « nouvel Israël », l'affirmation de l'abrogation de la loi juive au profit de la grâce et du salut chrétiens, sont ainsi réfutés par les images⁴³. La grande composition au-dessus de la niche de la *Torah*, aussi bien que les panneaux historiques du Tabernacle, et de l'Arche conquise, mais miraculeusement sauvée des mains des Philistins sont des affirmations visuelles d'une continuité, sans brisure, malgré les catastrophes, reconnues et vécues sur le cheminement de l'histoire humaine. Celles-ci ne sont pas les signes d'un changement dans le plan divin, mais dans la vision messianique des prophètes et par la foi de l'homme juif, elles ne sont qu'une étape, à franchir et surmonter pour continuer à aller dans le sens de l'histoire.

Ainsi, lorsque l'art juif choisit la première formule visuelle de l'Arche, elle est chargée d'un potentiel énorme de signification, de par le choix même de sa forme et ce qu'elle implique. S'il nous paraît difficile à pénétrer, il est évident que, pour l'homme juif de la fin de l'Antiquité, son langage sonnait haut et clair.

Cependant, cette forme de l'Arche au sommet arrondi ne se maintient que deux siècles. Son usage exclusif laisse la place à une autre formule visuelle, basée sur un élément signifiant différent. La forme originelle ne disparaît pas totalement, elle subsiste partiellement, quelquefois sur un détail du décor sculpté des synagogues, quelquefois sur un verre doré ou l'armoire figurée sur les pavements de mosaïques. Mais elle n'est plus la description exclusive des premiers siècles de l'ère chrétienne, son message polémique, alors clairement défini, s'atténue dans le contexte des IV^e-V^e siècles : le judaïsme doit trouver ses structures et se préparer à se maintenir, face aux répressions et restrictions imposées par l'Église triomphante. Une autre formule est nécessaire et elle s'imposera dans l'iconographie.

La seconde formule visuelle juive est basée, justement, sur ces nouvelles structures : elle trouve son inspiration dans le modèle formel de l'*Aron ha-kodesh*, de l'armoire de la *Torah* qui prend sa place de façon permanente dans les synagogues, au centre du mur orienté vers Jérusalem. Il détermine toute l'orientation de la synagogue, mais aussi sa liturgie, centrée autour de la lecture des péricopes de la *Torah*⁴⁴. Ce sont ces structures qui remplacent le culte au Temple, c'est la synagogue qui s'appelle « *Mikdash Metz* », Temple mineur. C'est elle qui affirme maintenant la vitalité d'un judaïsme, confronté à l'exil et à l'Absence, mais qui continue à proclamer la pérennité de la Promesse. Jérusalem, disparue et christianisée, reste le centre de la vie cultuelle juive, à travers le souvenir du Temple détruit, transféré sur la synagogue et la *Torah*. Son impact se cristallise en vocables visuels dans la traduction de l'image de

43. H.L. Kessler, *The Frescoes*, « A response to Christianity » p. 178-183. Et aussi, M. Simon, « Remarques sur les Synagogues à Images de Doura et de Palestine », *REHR*, 1962, p. 189-198.

44. Voir n. 13. I.L. Levine, « From Community Center to 'Lesser Sanctuary' : The Furnishings and Interior of the Ancient Synagogue », *Cathredra*, 60, 1991, p. 70-74 (Hébreu).

l'Arche, ce témoignage de l'Absence, en *Aron ha-kodesh*, en armoire de la *Torah* des synagogues. Justinien le comprend si bien, qu'il interdira la lecture de la *Torah* en hébreu et exigera, en vain, qu'elle se fasse dans le grec de la Septante, pleinement conscient des implications eschatologique d'une liturgie à ses yeux subversive⁴⁵.

Ce second message et son support visuel resteront vivaces jusqu'à l'essor de l'Islam au VII^e siècle. Ils semblent céder la place sans transition, à un nouveau modèle formel, dans les fragments du X^e et de façon uniforme au XIII^e siècle, dans l'illustration des manuscrits. Cependant, un détail, apparu au VI^e siècle, se fera la preuve de la continuité, non seulement dans le message, mais dans son vocabulaire formel.

L'apparition du bâton d'Aaron sur le panneau supérieur de la mosaïque de Beth Alpha n'est pas un additif d'une époque donnée. En fait, on peut suivre la progression de la pensée, au long du développement de la trame de la formule iconographique. L'accent eschatologique de la figuration de l'Arche, dès les monnaies de la seconde révolte, était centré sur le *lulav*, indicatif de la vision de *Succot*, au verset 16 du chapitre 14 de Zacharie⁴⁶. Depuis la figuration originelle, le *lulav* restait partie intégrante de toutes les compositions de l'Arche, qu'elles s'expriment suivant le modèle formel originel ou ses variantes : à Doura, sur les verres dorés, sur les objets d'usage domestique ou liturgique, aussi bien que sur tous les pavements de mosaïque découverts à ce jour. La mosaïque de Zippori, le représente à côté de chaque *menorah*⁴⁷. Il l'est toujours, en semblant de symétrie, comme les autres objets-accessoires, à Beth Alpha. Mais là, pour la première fois, on trouve deux petits arbustes, l'un fleuri, l'autre sec, de part et d'autre de l'Arche⁴⁸. Leur présence n'est pas fortuite : elle affirme la continuité de la Promesse, une fois de plus, sous l'aspect d'un autre commentaire midrashique. Créé entre le sixième jour et le Shabath, le bâton est une branche de l'arbre de la connaissance du jardin d'Éden. Adam l'emportera avec lui, dans le long cheminement de l'espèce humaine vers la Rédemption. Avec les patriarches, puis Joseph, il se retrouvera en Égypte où Moïse le déracinera dans le jardin de Jethro. Il s'en servira pour accomplir les signes devant Pharaon et libérer ainsi son peuple, puis le donnera à Aaron qui le verra fleurir dans le Tabernacle, devant l'Arche, témoignant de la désignation de celui-ci et de celle de ses descendants à la prêtrise. Il sera placé dans l'Arche, témoignage pour les générations à venir.

L'histoire du bâton pourrait s'arrêter là. S'il est placé dans l'Arche et donc aussi invisible qu'elle, il disparaît bien avec elle. Mais contrairement à l'Arche, il réapparaîtra. Celle-ci ne doit pas être refaite et son absence témoigne de son message et de l'assurance de la Rédemption. Au contraire, le bâton fleuri réapparaîtra, dans la main du Messie, lorsqu'il entrera à Jérusalem, à la fin des temps. Son ajout sur les figurations de l'Arche, est, à la fois, un rappel de l'histoire et l'affirmation du choix de la famille d'Aaron à la prêtrise ; choix irrévocable et qui contredit la version nouvelle de la prêtrise chrétienne, issue de Melchisédech, d'après l'Épître aux Hébreux⁴⁹. Il n'est pas seulement un élément polémique dans la contestation et la réfutation de l'argumen-

45. E. Revel-Neher, *The Image of the Jew*, p. 10.

46. Zacharie 14 : 16 (n. 10 pour la traduction de ces versets).

47. Z. Weiss, *op. cit.*, p. 19.

48. *Le Signe*, fig. 53-54.

49. Épître aux Hébreux, 7 : 1-29. Voir aussi Chap. 2, n. 34.

tation chrétienne. Il est surtout la preuve, dans le raisonnement des commentaires juifs et dans leur iconographie, de la continuité de la Promesse : de la Création à la Rédemption, le bâton a été créé pour transmettre le message unique de la connaissance, celui qui affirme que le début et la fin de l'histoire du peuple juif sont en liaison totale, sans brisures et dans la vision de la continuité du plan divin.

L'addition du bâton fleuri donne à l'image de l'Arche une connotation eschatologique supplémentaire, dans son message polémique face aux allégations chrétiennes. Dès lors, le *lulav* n'est plus nécessaire. En effet, lorsque réapparaissent les figurations de l'Arche, au X^e siècle, sur les fragments des manuscrits enluminés juifs les plus anciens, le bâton fleuri est opposé au bâton stérile, de part et d'autre d'une des colonnes indépendantes du Temple. Le *lulav*, lui n'existe plus. La continuité du thème de l'Arche est évidente, à travers la progression chronologique et les changements de technique, elle s'est maintenue comme un élément constant. Mais l'accentuation eschatologique du thème s'est déplacée du *lulav* au bâton fleuri. De façon consciente et pour les raisons évoquées plus haut, l'un a remplacé l'autre en tant que détail signifiant. Le bâton fleuri opposé au bâton stérile sera figuré, au XIII^e siècle, dès l'apparition des premières pages d'ouverture des Bibles séphardes. Dessinés en dehors de l'Arche, et ainsi mis en évidence, ils infléchissent toute la composition dans le sens d'une vision messianique d'accomplissement, à l'intérieur de l'acception juive. Ils se maintiendront, seuls, sans la présence du *lulav*, qui ne reparaîtra plus, jusqu'au XIV^e siècle, où progressivement un seul bâton, isolé de son opposé, sera figuré. Quelquefois, la place du bâton stérile restera vide sur la miniature.

Mais ce n'est pas d'une disparition qu'il s'agit, mais bien plutôt, d'un changement d'accentuation. Le bâton sera remplacé après la seconde moitié du XIV^e siècle par une nouvelle addition. Le mont des Oliviers, figuré sous la forme d'un petit monticule d'où pousse un arbuste, coincé dans un coin de la composition, devient le détail signifiant. Pour la première fois, le thème qui ne recevait que des emphases liées à la liturgie ou au texte biblique, reçoit ici un additif topographique : la vision est placée sous le signe de la venue eschatologique à Jérusalem, d'un *adventus* encore attendu, mais qui ne peut se produire que dans un seul *locus sanctus*. Le verset du chapitre 14 de Zacharie ainsi évoqué est même quelquefois inscrit autour du cadre de la miniature. Là encore, le changement d'emphase iconographique est basé sur une réflexion polémique, dirigée contre l'assertion chrétienne de l'entrée messianique de Jésus à Jérusalem⁵⁰. La vision eschatologique d'un messie encore à venir, d'un retour promis à Jérusalem, dans la continuité du chemin vers la Rédemption, se place indubitablement au centre des préoccupations des juifs d'Espagne et du Portugal, confrontés aux XIV^e et XV^e siècles à la polémique anti-juive, aux sermons imposés dans les synagogues, puis à l'Inquisition. Les pages d'ouvertures des Bibles infléchissent ainsi le thème de l'Arche dans le sens de leur message iconographique où la vision du Retour est, certes, messianique. Mais pour la première fois, elle est concrètement ancrée dans la Jérusalem d'ici-bas, topographiquement rappelée par le mont des Oliviers.

La Bible de Cervera, en choisissant d'illustrer en pleine page la vision de Zacharie et des deux oliviers, innove : son symbolisme eschatologique est délibérément basé sur la *menorah*, à l'exclusion de tout autre objet. La *menorah* est seule, en

50. Marc 11 : 1-11. Mathieu 21 : 1-10. Luc 19 : 28-38. Jean 12 : 12-16.

elle se cristallise le message de la figuration. Sur elle, est reporté le symbolisme. En ré-inversant les symboles, en re-faisant de la *menorah*, après douze siècles, le signe de la Rédemption prophétisée par Zacharie, la Bible de Cervera fait œuvre de création. C'est la formulation que choisira l'État Juif renaissant, faisant ainsi, lui aussi, usage de l'inversion des vocables visuels.

La figuration des objets du Sanctuaire dans l'art juif témoigne d'une extraordinaire continuité dans sa thématique. Crée dès les premiers balbutiements de l'art juif naissant, elle se maintient au premier plan de son iconographie, au long des changements géographiques, chronologiques et techniques, qui tous, la voient s'intégrer harmonieusement dans les programmes figuratifs. Elle est et reste, pendant près de quinze siècles, l'expression du message spirituel du peuple juif. Message unificateur pour les juifs dispersés, message d'espoir pour les juifs persécutés, message de vérité et de foi face à l'acceptation chrétienne du même thème. Souvent compréhensible seulement après la lecture de tous les détails de la composition iconographique, ce message sous-tend les différents changements de forme, de présentation et de contexte. L'interprétation du thème des objets du Sanctuaire est la clé de sa compréhension.

— *Dans l'art Byzantin*

« Une image est le présage d'un événement encore à venir, caché dans les énigmes et l'ombre. Par exemple, l'arche de l'alliance est une image de la Vierge Sainte et Théotokos, de la même manière que le bâton d'Aaron et le vase de manne... Les événements qui ont eu lieu sont remémorés par deux types d'images : ou bien ce sont des mots, écrits dans des livres... ou bien encore, ce sont des images matérielles, comme le vase de manne ou le bâton d'Aaron, qui devaient être conservés dans l'arche en guise de mémorial ».

Jean Damascène,
Sur les Divines Images,
I, 12-13

L'art chrétien, à Byzance, n'intègre le thème des objets du Sanctuaire dans ses programmes iconographiques que bien plus tard que l'art juif. Ce n'est qu'au Ve siècle qu'on en trouve la première trace dans les mosaïques de Sainte Marie Majeure. Dans le déroulement de l'histoire biblique décrite par les mosaïques, l'Arche n'est qu'un élément mineur. Elle est représentée en accord avec la description du texte biblique et sans aucun des détails relevés dans les premières figurations juives. Ce n'est que plus tard, dans des manuscrits datés du IX^e au XIII^e siècle que l'on trouve ces traces. Les textes de typologie ecclésiale et mariale sont bien antérieurs aux figurations⁵¹. Celles-ci n'apparaissent qu'au XII^e siècle sans doute sous l'influence de la liturgie.

51. *Le Signe*, p. 53-61. Romanos le Mélode en est l'initiateur, suivi par André de Crète, Jean Damascène etc. Voir n. 98-156-157, chap. 1.

Elles sont essentielles. La formule visuelle juive a ainsi « voyagé », longtemps après avoir perdu son exclusivité dans l'art juif, jusque dans l'enluminure des manuscrits byzantins à thèmes bibliques. Elle y a pris des nuances différentes, mais dans la Topographie Chrétienne aussi bien que dans les Octateuques, l'emprunt fait à l'art juif est lourd de signification.

L'auteur de la Topographie est préoccupé essentiellement par la démonstration de sa théorie cosmographique. Pour en affirmer la validité aux yeux des « vrais chrétiens », il lui faut la baser solidement sur une définition d'ordre biblique. Le schéma du tabernacle copié sur le modèle divin transmis à Moïse est au centre de sa démonstration. Pour le traduire en termes visuels — il faut se rappeler que ceux-ci sont essentiels pour le savant qu'est l'auteur de la Topographie — il doit en trouver l'expression formelle idéale. Un modèle juif semble être à sa disposition au VI^e siècle, au moment même où il écrit, et lui en fournit la possibilité. L'Arche y est représentée, de la manière dont il cherche à prouver la forme du Tabernacle, un coffre haut et au sommet cintré. Il va donc adopter cette forme et non celle en usage à Sainte-Marie-Majeure, archéologiquement peut être plus juste mais qui ne sert pas son intention. De là, il va pouvoir élaborer, dans les détails, la traduction visuelle de sa théorie. N'ayant rien inventé, mais ayant copié un modèle juif, l'auteur de la Topographie intègre le schéma dans sa démonstration. Mais il en a perdu le sens, il n'en comprend pas la sophistication signifiante. Il ne saisit pas l'importance de l'absence des chérubins sur l'Arche, il ne cherche pas à pénétrer le pourquoi de la forme particulière ni la raison du choix de cette forme : elle est là, à sa portée, il s'en sert. Mais comme il connaît aussi le texte biblique dans son détail, il ajoute au-dessus de l'Arche, des chérubins, indépendants de sa structure, qui reproduisent encore une fois la forme arrondie, qui ne se justifiait que par eux. Ils deviennent ainsi répétitifs et ne sont signifiants que par leur transcription chrétienne.

Le modèle juif de la Topographie est évident. Il nous semble, après le parcours iconographique que l'on vient d'effectuer, que l'on peut en inférer son antériorité par rapport aux dates ou aux écrits de Constantin — et bien sûr par rapport aux manuscrits existants. Au VI^e siècle, l'Arche sur les mosaïques de pavement juives a déjà pris une autre forme que celle, originelle, à laquelle s'attache l'auteur de la Topographie. Il a sous les yeux un modèle qui remonte plus haut et reproduit une formule antérieure.

Le même phénomène existe pour les Octateuques. Aucune théorie cosmologique ne les occupe, seule compte la traduction visuelle de la Bible des Septante. Le cycle du Pentanteuque suit scrupuleusement un modèle antérieur identique à celui de la Topographie et sans doute aussi ancien. La forme de l'Arche, jusque dans ses détails, y est identique, elle inclut même les portes à panneaux. Pas plus que la Topographie, elle ne connaît l'origine de son sommet cintré, et à cause de cela, elle ajoute aussi les chérubins au-dessus de celui-ci. Ce sont, comme pour la Topographie, des chérubins christianisés en séraphins-tétramorphe. Le sens initial de la figuration juive est totalement perdu pour l'inspiration iconographique byzantine. Mais la nécessité de la présence d'un message signifiant ne l'est pas. Les Octateuques commentent le thème de l'Arche dans un sens christologique : les miniatures où celle-ci est figurée surmontée d'un ciborium, quelquefois inscrit d'une croix, et où les chérubins s'écartent pour lui laisser la place, « disent » à l'évidence la supériorité de l'Alliance chrétienne remplaçant l'ancienne Alliance. Le thème de l'Arche et des objets du Sanctuaire est devenu le message essentiel du triomphe chrétien. Et tout le cycle du

Pentateuque en est le reflet dans les Octateuques, aussi bien qu'ils sont le reflet du modèle juif ainsi réinterprété.

Brusquement, dès la première miniature du livre de Josué, le schéma formel change. L'Arche devient un coffret-écrin, à toit en double pente. Le changement est lié à une unité textuelle, non à un cycle historique : dans les miniatures du Pentateuque, Moïse et Josué sont encore figurés, à côté de l'Arche au sommet arrondi. Le schéma précédent a disparu, totalement, pour ne plus réapparaître, un peu comme le *lulav*, puis le bâton dans l'art juif. Mais ceux-ci se trouvaient d'abord ensemble, pour un certain temps, avant de céder la place l'un à l'autre. Ici, le passage se fait sans transition aucune. Il va d'une formule visuelle à l'autre, empruntant sur son chemin une forme de l'Arche très proche de celle des mosaïques des synagogues, mais qui existait déjà sur les verres dorés du IV^e siècle. Elle est basée sur le prototype liturgique de l'*aron ha-kodesh* des synagogues. Si le modèle du cycle de Josué des Octateuques est différent, il peut encore être juif à l'origine, on le voit. Mais il est christianisé dans toutes ses apparitions, par l'addition dans le tympan de sa face, d'une *Déisis* où les commentaires voient la comparaison typologique entre Jésus et l'Arche « faite de bois imputrescibles »⁵². Les chérubins ont disparu de ce type de figuration, même ceux qui rappelaient le tétramorphe ; ils sont inclus dans la figuration du tympan et sont « science de la trinité »⁵³.

Le passage d'un type formel à l'autre est éminemment signifiant pour le monde chrétien byzantin, autant que pour le monde juif. L'information sur le modèle éventuel ne l'est pas moins. Le thème de l'Arche n'est pas une simple transcription, elle est une réévaluation théologique, dans le cadre des deux conceptions opposées du judaïsme et du christianisme byzantin. Tous deux chargent ce thème d'un immense potentiel spirituel et polémique.

C'est le dernier modèle formel qui dominera toute la période tardive de l'iconographie byzantine. Il subira quelques changements de taille et de forme. Quelquefois vu de face seulement, quelquefois posé sur une base, quelquefois réduit à la taille d'un petit reliquaire, il reçoit souvent un ou deux chérubins sur sa face ou au-dessus de lui. Il ne comporte plus de connotations christologiques, mais il est placé sous le signe de la typologie mariale qui se lit dans ses détails. Un médaillon de Marie est dessiné sur la *menorah* et sur l'Arche ou sur la nappe de l'autel sur laquelle elle est posée. Celui-ci identifie les objets avec Marie, réceptacle de l'Incarnation, que la littérature apocryphe et la liturgie rapprochent. Les grands cycles de typologie mariale font un usage constant de ce modèle formel. Il a un potentiel signifiant formidable que l'image de Marie « signe » clairement. Ce même médaillon « signe » aussi les autres objets du Sanctuaire. Le thème porte ainsi l'iconographie chrétienne byzantine bien loin de ses origines, mais le désir, la nécessité et la puissance évocatrice du message sont d'une même ampleur que dans l'iconographie juive.

Lorsque Byzance atteint ce stade, on pourrait penser que l'influence de modèles juifs s'est totalement éloignée. Mais le retour de la forme de l'Arche en coffret plat,

52. Hippolyte, PG, LXXXIII, « L'Arche faite de bois imputrescibles, c'était le Sauveur. » P. Nautin, *Le Dossier d'Hippolyte et de Méliton dans les florilèges dogmatiques et chez les historiens modernes*, Paris, 1960, p. 24.

53. Origène, X^e Homélie (éd. Sources Chrétiennes) « Par les chérubins et le propitiatoire, il faut comprendre la science de la Trinité ; car chérubins veut dire multitude, c'est-à-dire perfection de la science et quelle autre perfection de science y a-t-il que de connaître le Père, le Fils et l'Esprit Saint ? ».

avec des barres et des anneaux, dans les Homélies de Jacques — déjà dans le cadre de la typologie mariale — coïncide presque avec l'introduction de la même forme, sans effort de perspective cependant, dans les pages d'ouverture des Bibles sépharades. Y a-t-il là aussi une iconographie commune ? L'art juif n'a pas connu cette forme précédemment, l'art byzantin l'a abandonnée dès après son adoption, au profit de la forme juive la plus ancienne. Il faut ajouter que dans les Bibles sépharades, elle est accompagnée, pour la première fois dans l'art juif, de la présence de chérubins anthropomorphiques, semblables à ceux qui existent à Byzance, sauf pour leurs connotations chrétiennes. Ils ne se maintiendront que jusqu'au milieu du XIV^e siècle, très peu de temps. Ils ont trop d'accents chrétiens pour être admis sans hésitations et l'Arche plate juive, à anneaux et à barres, subsistera jusqu'à la fin du XV^e siècle, mais en l'absence de la figuration des chérubins.

La *menorah* reste fidèle au modèle biblique. Elle est la transcription exacte du texte, mais dans l'iconographie byzantine, elle est porteuse de symbolisme comme dans l'art juif. La *menorah*, le chandelier du Tabernacle est un prototype de Marie. Les sept oiseaux d'où s'échappent des flammes, sont d'abord, la base vétéro-testamentaire de la vision typologique. Celle-ci est suggérée, à l'intérieur même d'un cycle biblique. Dans l'image du chandelier du Tabernacle, au XIV^e siècle, s'inscrit un médaillon à l'effigie de Marie. Dès lors, le message est évident : le chandelier, comme l'Arche, sont des archétypes ; leur véritable incarnation est dans la Théotokos.

La table, porteuse d'un symbolisme cosmologique, disparaît très vite au bénéfice de l'autel chrétien, avec qui la littérature patristique la compare. La présence des pains est assimilée aux hosties de l'eucharistie et la proposition visuelle y trouve son point d'ancrage.

Dans ce jeu d'interpellations et de réponses, dans l'intégration, la reprise et la transformation des schémas formels, réside le nœud des relations entre l'art juif et l'art de Byzance.

CONCLUSION

DES CLÉS POUR L'ICONOGRAPHIE BIBLIQUE

« En ces jours-là, dix hommes de toutes langues saisiront l'habit d'un seul juif et lui diront : permets que nous fassions route ensemble ; je veux aller à côté de toi, moi aussi, car près de toi j'entends ce Dieu qui est avec toi. »

Zacharie 8, 23

Du II^e au VI^e siècle, les sources formelles juives de la représentation des objets du Sanctuaire sont très largement attestées. L'iconographie byzantine qui les reproduit est alors en contact étroit avec ses modèles. Elle les reprend dans les mêmes intentions signifiantes, mais en y ajoutant sa propre signature iconographique. Du VII^e au X^e siècles, les exemples en sont rares dans le monde byzantin et maintiennent les échos balbutiants des traditions antérieures. Ils sont inexistant dans le monde juif. Entre le XI^e et le XV^e siècles, l'iconographie juive connaît un renouveau, dans le changement de technique de l'illustration des manuscrits. En un extraordinaire signe de continuité, le thème des objets du Sanctuaire redevient le message visuel essentiel de l'art juif. A Byzance, par contre, les modèles se sont perdus, leur vigueur s'est atténuée, par le biais des copies successives. Ce processus entraîne alors des ajouts et quelquefois des déformations. Les influences textuelles des commentaires et de la liturgie s'y superposent, dans le sens d'une typologie christologique ou mariale, essence de la vision eschatologique chrétienne. Leurs accents prennent la place des détails à potentiel eschatologique puissant de la thématique juive du Sanctuaire.

L'Arche d'Alliance et la *menorah* sont les deux objets dont la formulation thématique est majeure, dans l'art juif comme dans l'art de Byzance. La *menorah* est la figuration la plus ancienne, elle apparaît en même temps que la table des pains, presque deux siècles avant la première représentation de l'Arche. Elle est le premier symbole juif et aussi le plus marquant. Elle exprime en un vocable visuel unique, le Passé de l'histoire du peuple juif, le Présent de son identité, l'Avenir de la vision eschatologique des Prophètes. C'est justement dans ce symbolisme eschatologique que l'Arche la supplantera : le bâton fleuri, bien que souvent figuré près de la *menorah*, est inhérent à l'Arche. Il est le contrepoids de l'emphase messianique de l'Absence. L'Arche disparue est, par lui, à cause de lui, le Signe du Retour, de la

Rencontre eschatologique renouvelée entre Dieu et l'Homme. Au long du parcours, dans l'art juif, l'accentuation se fait plus forte. Dans la thématique chrétienne de Byzance, l'Arche et la *menorah* continuent à être isolés des autres objets. Équivalents dans leur portée iconographique, ils sont intégrés à un symbolisme typologique qui interpelle la thématique juive, la questionne et en reçoit l'intense réverbération.

La clé de l'iconographie biblique se trouve-t-elle dans les sources juives ? Est-elle dans ces manuscrits enluminés, peut-être existant encore au VI^e siècle, et qui ne sont reflétés que dans les œuvres byzantines ? On en a trouvé des échos quand ressurgirent les fresques de Doura-Europos. Des découvertes comme celle, très récente, de la mosaïque de pavement de la synagogue de Zippori (Fig. 88), sont les signes et les traces de l'existence de ces œuvres juives disparues. Des scènes bibliques y apparaissent, dont on ne connaissait jusque là que deux exemples dans l'art juif, comme le sacrifice d'Isaac, ou qui lui étaient totalement inconnues, comme Abraham et les trois anges. Mais surtout la mosaïque déploie un programme au message parlant de Promesse et de Rédemption : c'est à juste raison le titre de l'opuscule qui présente les résultats des fouilles. La composition eschatologique des objets du Sanctuaire dont l'Arche est le centre, occupe le panneau supérieur. Le détail de cette composition est un élément important de la compréhension des images du Sanctuaire : *menorah*, table des pains, *kyior*, autel, *lulav* et *etrog*, s'y placent autour ou en dessous de l'Arche. Comme dans les manuscrits médiévaux, ils sont répartis en compartiments clairement séparés mais sans désir de répartition topographique. Comme dans les manuscrits médiévaux, certains objets sont identifiés par des *tituli* (Fig. 89), écrits dans la mosaïque à côté d'eux. Ce sont autant de « surprises » iconographiques qui suggèrent des modèles manuscrits où image et texte écrit vont de pair et où les inscriptions témoignent du lien avec la lettre de la Bible. Ils font ressurgir les contours de tant d'autres œuvres encore inconnues¹.

L'art de Byzance et son iconographie sont-ils les seuls moyens de tracer ces œuvres et leurs sources, dans le hasard des découvertes et de leur réapparition ? Le « modèle juif » est-il la base d'une compréhension de l'iconographie byzantine, sans lequel de nombreuses questions resteraient sans réponse ?

La validité et l'importance d'une telle hypothèse ne doivent pas faire oublier sa fragilité. Il est évident qu'on ne peut construire une analyse serrée des thèmes bibliques sur une hypothèse unique, en excluant toute autre forme d'interprétation. Mais on ne peut pas, davantage, comprendre l'iconographie biblique des objets du Sanctuaire, sans envisager l'existence de modèles juifs. Leur ombre apparaît dans les images byzantines du Sanctuaire. Chaque tradition y verse sa propre interprétation. Les rapports socio-historiques et théologiques, entre Juifs et Chrétiens à Byzance, moins heurtés qu'en Occident², sont l'arrière-fond de la continuité de ce phénomène.

Le peintre qui copie une icône, en se servant d'une autre icône posée devant lui et illustre le texte de Basile de Césarée, sur une miniature du *Sacra Parallelæ*³

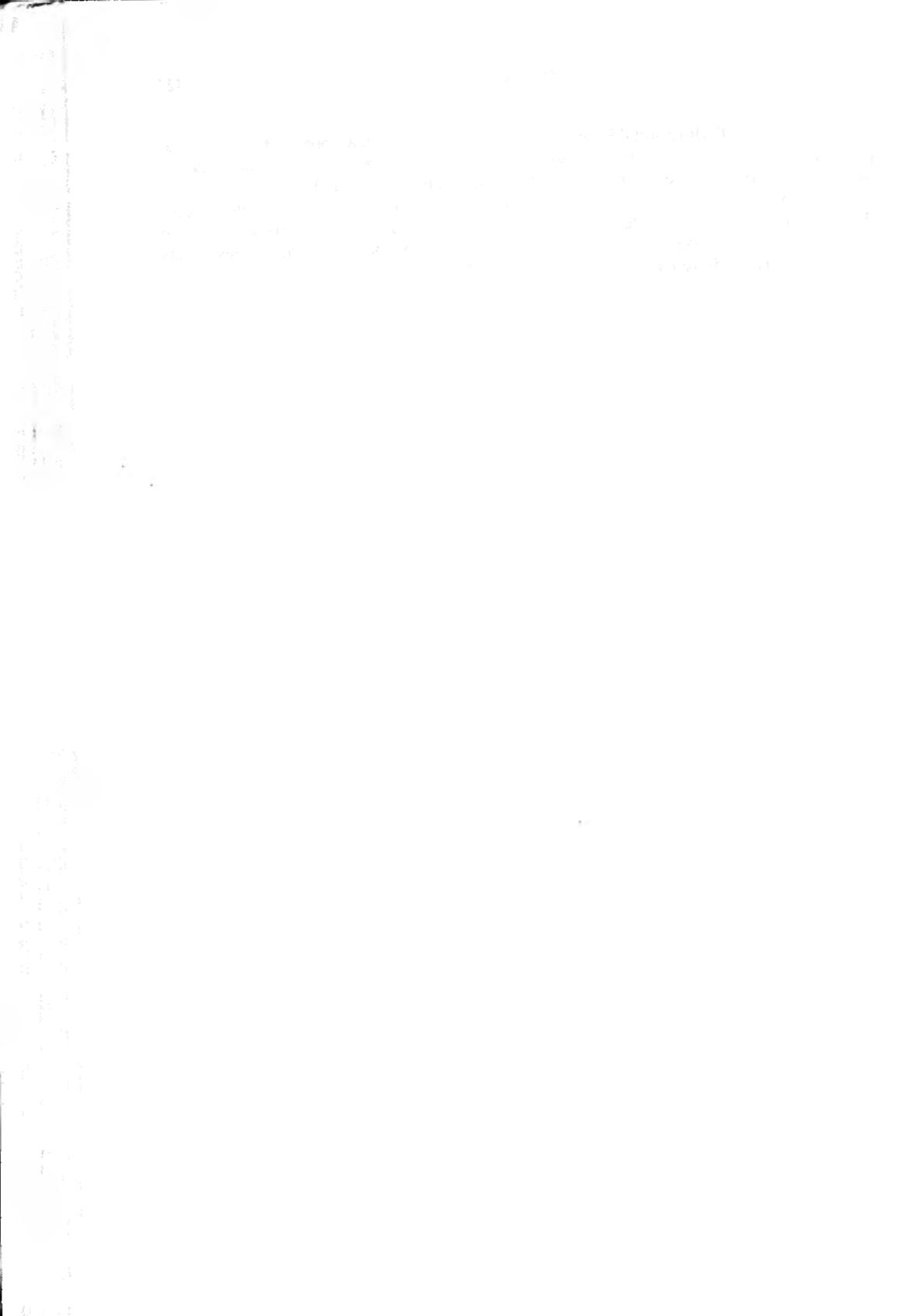
1. E. Revel-Neher, « From Dura-Europos to Sepphoris : Evolution and Continuity in Jewish Art », *The Synagogue of Sepphoris*, éd. I.L. Levine et Z. Weiss, 1998, sous presse.

2. E. Revel-Neher, *The Image of the Jew*, p. 1-42.

3. K. Weitzmann, *The Miniatures of the Sacra Parallelæ*, *Parisinus Graecus 923*, Princeton, 1979, folio 328 v.

(Fig. 90), justifie l'adoration de l'image par « l'honneur rendu au prototype ». Ainsi, le peintre des manuscrits bibliques byzantins copie-t-il ses modèles juifs dont la silhouette s'affirme de plus en plus sur le fond de l'iconographie de Byzance.

Formes et traditions formelles s'imbriquent, s'interchangent et se déplacent, dans l'ombre de ces modèles. Mais c'est la signification qui détermine l'impact de l'image, à Byzance comme dans le monde juif. Le message iconographique des objets du Sanctuaire parle le langage de la vérité théologique.



ABRÉVIATIONS

| | |
|-------|---|
| AB | Art Bulletin. |
| AJA | American Journal of Archeology. |
| BASOR | Bulletin of the American School of Oriental Research. |
| BJRL | Bulletin of the John Rylands Library. |
| BYZ | Byzantion. |
| BZ | Byzantinische Zeitschrift. |
| CA | Cahiers Archéologiques. |
| DOP | Dumbarton Oaks Papers. |
| EI | Erets Israel |
| IEJ | Israel Exploration Journal. |
| JAC | Jahrbuch für Antike und Christentum. |
| JA | Jewish Art. |
| JJA | Journal of Jewish Art. |
| JPOS | Journal of the Palestine Oriental Society. |
| JQR | Jewish Quarterly Review. |
| JWCI | Journal of the Warburg and Courtauld Institute. |
| QUAD | Quadmoniot. |
| RAC | Rivista di Archeologia Cristiana. |
| RB | Revue Biblique. |
| REB | Revue des Études Byzantines. |
| REJ | Revue des Études Juives. |
| RHR | Revue d'Histoire des Religions. |
| RQ | Römische Quartalschrift. |
| VT | Vetus Testamentum. |
| ZNTW | Zeitschrift für Neutestamentliche Wissenschaft. |
| ZKG | Zeitschrift für Kunstgeschichte. |

Comm. Byz. : R. Bornert, *Les Commentaires Byzantins de la Divine Liturgie, du VII^e au XV^e siècles*. Paris, 1966.

Cabrol & Leclerq : F. Cabrol & H. Leclerq, *Dictionnaire d'Architecture Chrétienne et de Liturgie*. Paris 1907-1953.

Le Signe : E. Revel-Neher, *Le Signe de la Rencontre. L'Arche d'Alliance dans l'art juif et chrétien du II^e au X^e siècles*. Paris, 1984.

H. L. Kessler *Studies : Studies in Pictorial Narrative*. London 1994.

J. Lassus, *Le Livre des Rois* : J. Lassus, *L'Illustration Byzantine du Livre des Rois, Vaticanus Graecus 333*. Synthronon. Paris 1973.

C. Mango, *Art of the Byzantine Empire* : C. Mango, *The Art of the Byzantine Empire. 312-1453. Sources and Documents*. Englewood Cliffs, N.J. 1972.

F. Mercenier, *La Prière* : F. Mercenier et F. Paris, *La Prière de Rite Byzantin*. Gembloux, 1975.

T. Metzger, *Les Objets* : T. Metzger, « Les Objets du Culte, le Sanctuaire du Désert et le Temple de Jérusalem dans les Bibles Hébraïques Enluminées, en Orient et en Espagne », *Bulletin of the John Rylands Library*, 1970, p. 397-437 ; 1971, p. 167-209.

G. Millet, *Athos* : G. Millet, *Monuments de l'Athos*, vol. 1, *Les Peintures*. Paris, 1927.

B. Narkiss, *HIM* : B. Narkiss, *Hebrew Illuminated Manuscripts*. Jerusalem, 1969.

Id. Spanish & Portuguese Ms : B. Narkiss, A. Cohen-Mushlin et A. Tcherikover, *Hebrew Illuminated Manuscripts in the British Isles. Spanish and Portuguese Manuscripts*. Londres, 1982.

Id. « A scheme » : B. Narkiss, « A scheme of the Sanctuary from the time of Herod the Great », *JJA* 1, 1974.

C.O. Nordström, *Some Miniatures* : C.O. Nordström, « Some Miniatures in Hebrew Bibles », *Synthronon*. Paris, 1968, p. 89-105.

Nicée II : F. Boespflug et N. Lossky, *Nicée II, 787-1987 : Douze siècles d'images religieuses*. Paris, 1987.

S. der Nersessian, *Frescoes of the Pareclesion* : S. der Nersessian, « Program and Iconography of the frescoes of the Pareclesion » in *The Kariye Djami, Studies in the Art of the Kariye Djami and its intellectual background*. P.A. Underwood, ed. Princeton, 1975.

P.G. : J.P. Migne, *Patrologiae Cursus Completus, Series Graeca*. Paris, 1857.

P.L. : J.P. Migne, *Patrologiae Cursus Completus, Series Latina*. Paris, 1878.

E. Revel-Neher, *The Image of the Jew* : E. Revel-Neher, *The Image of the Jew in Byzantine Art*. Oxford, 1992.

C. Roth, *Jewish Antecedents* : C. Roth, « Jewish Antecedents of Christian Art », *Journal of Warburg and Courtauld Institute*, XVI, 1953, p. 24-44.

G. Sed-Rajna, *L'Art Juif* : G. Sed-Rajna, *L'Art Juif*. Paris, 1995.

Ead. *Les manuscrits hébreux* : G. Sed-Rajna, *Les manuscrits hébreux enluminés de la Bibliothèque Nationale de Paris*. Paris, 1993.

K. Weitzmann et H.L. Kessler, *The Frescoes* : K. Weitzmann et H.L. Kessler, *The Frescoes of the Dura Synagogue and Christian Art*. Washington, 1990.

W. Wolska-Conus, *Cosmas* : W. Wolska-Conus, *Cosmas Indicopleustes. Topographie Chrétienne*. Édition critique, traduction et notes. Paris, 1968-1973.

BIBLIOGRAPHIE

ANDERSON J. C. « The Seraglio Octateuch and the Kokkinobaphos Master », *DOP* 36, 1982, p. 83-114.

ASHTOR E. *The Jews of Moslem Spain*, Philadelphie, 1973-1984.

AVRIN L. *Hebrew Micrography : One Thousand Years of Art in Script*, Jérusalem, 1981.

BABIC G. « L'iconographie constantinopolitaine de l'Acathiste de la Vierge à Cozra (Valachie) », *ZRVI* 14-15, 1973, p. 179 ff.

BAER Y. *A History of the Jews in Christian Spain*, Philadelphie, 1962-1966.

BARKER E. *Social and Political Thought in Byzantium from Justinian I to the Last Paleologus*, Oxford, 1961.

BARON S. W. *A Social and Religious History of the Jews*, 14 vol. Philadelphie, 1965-1969.

BARASCH M. *Icon : Studies in the History of an Idea*, New York 1992.

BECK H. G. *Kirche und theologische Litteratur im byzantinischen Reich*, Munich 1959.

BELJAEV N. « Le Tabernacle du Témoignage dans la peinture balkanique au XIV^e siècle », *L'Art Byzantin chez les Slaves*, 2 part., Paris, 1930, p. 315 ff.

BELTING H. *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes von dem Zeitalter der Kunst*, Munich 1990.

BEN SASSON M. et al. *Culture and Society in Medieval Jewry*, Jérusalem 1989.

BERNABO M. « Searching for Lost Sources of the Illustration of the Septuagint », *Byzantine East, Latin West, Art - Historical Studies in Honor of Kurt Weitzmann*, Princeton, 1994, p. 329-338.

BILDE P. *Flavius Josephus between Jerusalem and Rome. His life, his works and their importance*, Sheffield, 1988.

BLOCH P. « Nachwirkungen des Alten Bundes in der Christlichen Kunst », *Monumenta Judaica*, Köln, 1963, p. 735-781.

BLUMENKRANTZ B. *Le Juif au Miroir de l'Art Chrétien*, Paris 1966.

BOESPFLUG F. et LOSSKY N. *Nicée II, 787-1987 : Douze siècles d'images religieuses*, Paris, 1987.

BORNERT R. *Les Commentaires Byzantins de la Divine Liturgie, du VII^e au XV^e siècle*, Paris, 1966.

BRAUN J. *Die Reliquiare der christlichen Kultes und ihre Entwicklung*, Fribourg/Brig, 1940.

BRENK B. *Die frührchristlichen Mosaiken in S. Maria Maggiore zu Rom*, Wiesbaden, 1975.

BRIGHTMAN F. E. « The Historia Mystagogica and Other Greek Commentaries on the Byzantine Liturgy », *JTS*, 9, 1908, p. 248-267, 387-397.

BRUBAKER L. « The Tabernacle Miniatures of the Byzantine Octateuchs », *Actes du XV^e Congrès International d'Études Byzantines*, 1976, Athènes, vol. 2, 1981, p. 73-92.

BURCKHARDT T. *Art of Islam : Language and Meaning*. Westerham, 1976.

CAHN W. *La Bible Romane*, Fribourg, 1984.

CANART M. « Byzantium and the Muslim World », *Cambridge Medieval History*, 1967, p. 186.

CAMERON A. « The Construction of Court Ritual : The Byzantine Book of Ceremonies », *Rituals of Royalty*, éd. D. Cannadine et S. Price, p. 106-136, Cambridge, 1987.

CAPELLE Dom B. *Typologie Mariale chez les Pères et dans la liturgie*, Louvain, 1954.

CECCHELLI C., FURLANI G. et SALMI M. *The Rabbula Gospels*, Olten, 1959.

CHATZIDAKIS N. *Byzantine Mosaics*. Vol. 1 of *Greek Art*, Athens, 1994.

CHERVACHIDZE L. « Peinture murale de l'Église de Lykhné », *II^e Symposium International sur l'art géorgien*, Tbilissi, 1977.

CORRIGAN K. *Visual Polemics in the Ninth-Century Byzantine Psalters*, Cambridge 1992.

CRÉHAN J. H. « The Ark of the Covenant », *Clergy Review* 36, 1951, p. 301-311.

DANIÉLOU J. *Bible et Liturgie*, Paris 1951.

— *Théologie du Judéo-Christianisme*, Tournai-Paris, 1958.

DEVREESSE R. *Codices Vaticani Graeci*, t. II, Bibl. Vat. 1937.

DE WALD E.T. *The Illustration in the Manuscripts of the Septuagint II, Psalms and Odes*, Part 2, *Vaticanus Graecus 752*. Princeton, 1942

DEMUS O. *Byzantine Mosaic Decoration : Aspects of Monumental Art in Byzantium*, Londres, 1948.

— *The Mosaics of Norman Sicily*, Londres 1950.

— *The Mosaics of San Marco in Venice*, Chicago 1984, rééd. 1992.

DEUTSCH G. *Iconographie de l'Illustration de Flavius Josèphe au temps de Jean Fouquet*, Leiden, 1986.

DER NERSESSIAN S. « Le lit de Salomon », *ZRVI*, 8, 1 (1963), *Mélanges George Ostrogorsky I*, p. 77-82.

— « Program and Iconography of the frescoes of the Paraclesion », *Kariye Djami*, Princeton, 1975, p. 305-375, vol. IV.

DIEZ E. et DEMUS O. *Byzantine Mosaics in Greece : Hosios Lukas and Daphni*, Cambridge, Mass. 1931.

DUBOIS M. *Rencontres avec le Judaïsme en Israël*, Jérusalem, 1983.

— *L'Exil et la Demeure*, Jérusalem, 1984.

DUFRENNE S. « Une illustration "historique" inconnue du Psautier du mont Athos, Pantocrator, n° 61 », *Cahiers Archéologiques*, XV, 1965, p. 83-95.

— « Problèmes iconographiques dans la Peinture Monumentale du début du XIV^e siècle », *L'Art Byzantin au début du XIV^e siècle*, Belgrade, 1978, p. 29-38.

— *Les Illustrations du Psautier d'Utrecht ; Sources et apport carolingien*, Paris 1978.

DUFRENNE S. ET CANART P. *Die Bibel des Patricius Leo*. Fac-similé avec volume d'introduction. *Codices e vaticanes selecti*, Zürich, 1995.

DUJCEV I. « L'Interprétation typologique et les discussions entre hérétiques et orthodoxes », *Balcanica* 6, 1975, p. 37-50.

DURIC V. « Fresques Médiévales à Chilandar », *Actes du XII^e Congrès International d'Études Byzantines*, p. 59-98.

— *Vizantijske freske u Jugoslaviji*, Belgrade 1974.

ETTINGHAUSEN R. *Arab Painting*, Geneva 1962.

ETTINGHAUSEN R. et GRABAR O. *The Art and Architecture of Islam, 650-1250*, New Haven and London, 1987.

FERBER S. « Micrography : A Jewish Art Form », *JJA*, 3-4, 1977, p. 12-24.

FINKELSTEIN L. *Akiva, Scholar, Saint and Martyr*, Philadelphie, 1962.

FLUSSER D. *Judaism and the Origins of Christianity*, Jérusalem, 1988.

FRIEDMAN M. « The Angelic Creation of Man », *Cahiers Archéologiques*, 39, 1991, p. 79-94.

GAREL M. « The Foa Bible », *JJA*, 6, 1979, p. 78-85.

GERO S. *Byzantine Iconoclasm during the Reign of Constantine V*, Louvain, 1977.

GOODENOUGH E. R. *An Introduction to Philo Judaeus*, Oxford, 1962.

— « The Menora », t. *Jewish Symbols in the Greco-Roman Period*, New York 1954-1965.

GRABAR A. « Recherches sur les sources juives de l'iconographie paléochrétienne », *Cahiers Archéologiques* XI, 1960, p. 41-72.

— *L'Iconoclasme Byzantin : Le Dossier Archéologique*, 2^e éd., Paris 1984.

GREEN R., éd. *Herrad of Hohenbourg, Hortus Deliciarum. Studies of the Warburg Institute*, 36, Londres et Leiden, 1979.

GRODIDIER DE MATONS J. *Romanos le Mélode et les origines de la poésie religieuse à Byzance*, Paris, 1977.

GOODENOUGH E.R. *Jewish Symbols in the Greco-Roman Period*, vol. IX-XI, *Symbolism in the Dura Synagogue*, New York, 1964.

GOUILLARD J. « Le Synodikon de l'Orthodoxie », *Travaux et Mémoires*, 2, 1967, p. 1-313.

GRAYZEL S. *The Church and the Jews in the XIIIth cent*, Philadelphie, 1933.

GUILLAUME P. D. *Acathyste et Paraclisis*, Rome, 1981.

GUTMANN J. « The Jewish Origin of the Ashburnham Pentateuch Miniatures », *JQR*, 1953-54, XLIV, p. 55-72.

- « The Illustrated Jewish Manuscript in Antiquity, The Present State of the Question, » *Gesta*, 1966, p. 39-41.
- *Hebrew Manuscript Painting*, New York 1978.
- « When the Kingdom comes », *Art Journal*, 27, n. 2, 1967-68, p. 172 ff.

GUTMANN J. éd. *No Graven Images*, New York, 1971.

HALDON J. F. *Byzantium in the Seventh Century : The Transformation of a Culture*. Cambridge, 1990.

HANSON R.P.C. *Allegory and Event. A Study of the Sources and Significance of Origen's Interpretation of Scripture*, Londres, 1959.

HARL M. *La Bible d'Alexandrie*, Paris 1989.

- *Origène et la fonction révélatrice du Verbe Incarné*, Paris, 1958.

HAUSHERR I. « Les grands courants de la spiritualité orientale », *OCP* 1, 1935, p. 114-138.

HAUSHERR R. « Templum Salomonis und Ecclesia Christi. Zu einem Bildvergleich der Bibel Moralisée », *ZKG*, 31, 1968.

HEFELE C. J. *A History of the Councils of the Church*, Edinburg 1896, réédition New York, 1972.

HEITZ C. « L'image du Christ entre 780 et 810. Une éclipse ? », *Nicée II*, p. 223-246.

HEMPEL H. L. « Zum Problem des Anfänge der A.T.-Illustration », *Alttestamentliche Wissenschaft*, 69, 1957.

HESCHEL A. J. *Man is not alone. A Philosophy of Religion*, New York 1951.

- *God in Search of Man*, Philadelphie, 1956.

HOLLINGSWORTH P.A. et CUTLER A. « Iconoclasm », *ODB*, vol. 2, p. 975-977.

HUBER P. *Bild und Botschaft*, Zürich, 1973.

HUSSEY J. M. *The Orthodox Church in the Byzantine Empire*, Oxford 1986.

HUTTER I. *Die Homilien des Mönches Jakobos und ihre Illustrationen*, Vat. gr. 1162, Paris gr 1208. Diss. non publ., Vienne, 1970.

- « Paläologische Übermalungen im Oktateuch Vaticanus Graecus 747 », *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik* 21, 1972, p. 139-147.

HUTTER I. et CANART P. *Das Marienhomiliar des Mönches Jakobos von Kokkinobaphos : Codex vaticanus graecus 1162. Codices e vaticanes selecti*, 79. Zürich, 1991.

ISAAC J. *L'enseignement du Mépris*, Paris, 1955.

JEAN DAMASCÈNE, *Homélies sur la Nativité et la Dormition*, Sources Chrétiennes, Paris, 1963.

JELLINEK A. *Bet Hamidrash*, Jérusalem, 1967.

KADMAN N. *The Coins of the Jewish War of 66-73 C.E.* Tel-Aviv, Jérusalem, 1960.

KENT J. P. C. *Roman Coins*, Londres, 1978.

KESSLER H. L. *The Illustrated Bibles from Tours*, Princeton, 1977

- « Prophetic Portraits in the Dura Synagogue », *Jahrbuch für Antike und Christentum*, 30, 1987, p. 149-155. Réédité dans *Studies in Pictorial Narrative*, Londres, 1994, p. 349-356.
- « Through the Temple Veil : The Holy Image in Judaism and Christianity », *Kairos*, 32-33, 1990, p. 53-77. Réédité dans *Studies in Pictorial Narrative*, Londres, 1994, p. 49-73.
- « 'Pictures fertile with Truth', How Christians Managed to Make Images of God Without Violating the Second Commandment », *J Walt* 49-50, 1991-92, p. 53-65. Réédité dans *Studies in Pictorial Narrative*, Londres, 1994, p. 74-98.
- « Medieval Art as Argument », *Iconography at the Crossroads*, éd. B. Cas-
sidy, Princeton, 1993, p. 59-73.
- « Diction in the Bibles of the Illiterate », Réédité dans *Studies in Pictorial Narrative*, art. II, Londres, 1994, p. 33-48.
- « Gazing at the Future : The Parousia Miniature in Vatican gr. 699 », *Byzantine East, Latin West, Art-Historical Studies in Honor of Kurt Weitzmann*, Princeton, 1995, p. 365-376.

KINDLER A. *Coins of the Land of Israel*, Jérusalem, 1974.

KISHPAUGH M. J. *The Feast of the Presentation of the Virgin Mary in the Temple : an Historical and Literary study*, Washington, 1941.

KITZINGER E. « The Cult of Images before Iconoclasm », *DOP* 8, 1954, p. 83-150.

KNIAZEFF A. « Mariologie biblique et liturgie byzantine », *Irénikon*, 1955, p. 1-24.

- « La Théotokos dans les offices byzantins du temps pascal », *Irénikon*, 34, 1961, p. 21-24.

KNIGHT W. *The Arch of Titus and the Spoils of the Temple*, Londres, 1967.

KOGMAN-APPEL K. « Die alttestamentlichen Szenen im Langhaus von Santa Maria Maggiore und ihr Verhältnis zu jüdischen Vorlagen », *Kairos*, XXXII-III, 1991, p. 33 ff.

- « Der Exodusszyklus der Sarajevo-Haggada : Bemerkungen zur Arbeitsweise spätmittelalterlicher jüdischer Illuminatoren und ihrem Umgang mit Vorlagen », *Gesta*, XXXV, 2, 1996, p. 111-127.

KOGMAN-APPEL K. « The Sephardic Picture Cycles and the Rabbinic Tradition : Continuity and Innovation in Jewish Iconography », *Zeitschrift für Kunsthgeschichte*, 60, 1997, p. 451-481.

KONDAKOV, N. P. *Iconografia Bogomateri*, Saint-Pétersbourg, 1944.

KRAELING C. *The Excavations at Dura-Europos. Final Report VIII. The Synagogue*, New Haven, 1956.

KÜHNEL B. *From the Earthly to the Heavenly Jerusalem*, Rome, Freiburg, 1987.

LADERMAN S. « A New Look at the Second Register of the West Wall in Dura Europos », *CA*, v. 45, 1997, p. 5-18.

LADNER G. « The Concept of the Image in the Greek Fathers and the Byzantine Iconoclastic Controversy », *DOP*, 7, 1953, p. 8-32.

LAFONTAINE-DOSOGNE J. *Iconographie de l'Enfance de la Vierge dans l'Empire Byzantin et en Occident*, Bruxelles, 1964-1965.

DE LANGE N. éd. *The Illustrated History of the Jewish People*, New York, Londres, 1997.

— *Origen and the Jews*, Oxford, 1992.

LAURENTIN R. *Marie, l'Église et le Sacerdoce*, Paris 1953.

— *Structure et théologie de Luc I-II*, Paris, 1964.

LASSUS J. *Les Miniatures Byzantines du Livre des Rois. Mélanges d'Archéologie et d'Histoire* 45/1928.

— *L'Illustration Byzantine du Livre des Rois, Vaticanus Graecus 333. Synthronon*, Bibl. des Cahiers Archéologiques, Paris 1973.

LEVINE L.I. ed. *Ancient Synagogues Revealed*, Jérusalem, 1981.

LOSSKY V. *Essai sur la théologie mystique de l'Église d'Orient*, Paris, 1954.

LOWDEN J. « The Production of the Vatopedi Octateuch », *DOP*, 36, 1982, p. 115-126.

— *The Octateuchs : A Study in Byzantine Manuscript Illumination*, University Park, Pa. 1992.

DE LUBAC H. *Histoire et Esprit. L'intelligence de l'Écriture d'après Origène*, Paris, 1950.

— *Exégèse Médiévale. Les quatre sens de l'Écriture*, Paris, 1959-1964.

MANSI I. D. *Sacrorum conciliorum nova et amplissima Collectio*, Florence-Venise, 1759-1798.

MANGO C. *The Art of the Byzantine Empire. 312-1453. Sources and Documents*, Englewood Cliffs, N. J. 1972.

— « The date of Cod. Reg. Gr. 1 and the 'Macedonian Renaissance' », *Acta Archaeologiam et Artium Historiam Pertinentia*, 4, 1969, p. 121-126.

MATEOS J. *Le Typicon de la Grande Église*, Rome 1963.

MAZAL O. *Josue-Rolle : Vollständige Faksimile - Ausgabe im Originalformat des Codex Vaticanus Palatinus Graecus 431 der Biblioteca Apostolica Vaticana. Codices e Vaticanis Selecti* 43, Graz, 1984.

MAZAR B. *Beth Shearim*, Jérusalem, 1973.

MELIKIAN-CHIRVANI A. S. « L'Islam, le Verbe et l'Image », *Nicée II*, p. 89-117.

MERCENIER F. et PARIS F. *La Prière des Églises de rite Byzantin*, Gembloux, 1975.

MESHORER Y. *Jewish Coins of the Second Temple Period*, Tel-Aviv, 1967.

- *Coin of the Ancient World*, Jérusalem, 1979.
- *A Treasury of Jewish Coins : From the Persian Period to Bar Kochba*, Jérusalem, 1997 (hébreu).

MEYENDORFF J. *Byzantine Theology : Historical trends and Doctrinal Themes*, New York, 1974.

- *Introduction à l'étude de Grégoire Palamas*, Paris, 1959.

METZGER T. « Les Objets du culte, le Sanctuaire du Désert et le Temple de Jérusalem dans les Bibles Hébraïques Enluminées, en Orient et en Espagne », *Bulletin of the John Rylands Library*, LII, 1970, p. 397-437, 1971, p. 167-209

MILDENBERG L. *The Coinage of the Bar Kokhba War*, Aarau, 1984

MILLET G. *Monuments de l'Athos*, vol. I, *Les Peintures*, Paris 1927.

MOURIKI-CHARALAMBOUS D. « The Octateuch Miniatures of the Byzantine Manuscripts of Cosmas Indicopleustes », PHD Diss., Princeton Univ., 1970.

MULLER D.H., von SCHLOSSER J. *Die Haggadah von Sarajevo, nebst einer Anhange von D. Kauffmann*, Vienne, 1898.

NARKISS B. *Hebrew Illuminated Manuscripts*, Jérusalem, 1969.

- *The Golden Haggadah*, éd. en fac-similé avec intr., Londres, 1970.
- « A Scheme of the Sanctuary at the time of Herod the Great », *Journal of Jewish Art*, I, 1974, p. 6-15.
- « On the Zoocephalic Phenomenon in Mediaeval Ashkenazi Manuscripts », *Norms and Variations in Art, HSULA*, Jérusalem, 1983, p.
- *Illuminations from Hebrew Bibles of Leningrad*, Jérusalem, 1990.

NARKISS B. et A. COHEN-MUSHLIN, *The Kennicott Bible*, London, 1985.

NARKISS B., COHEN-MUSHLIN A. et TCHERIKOVER A. *Hebrew Illuminated Manuscripts in the British Isles. Spanish and Portuguese Manuscripts*, Londres, 1982.

NAUTIN P. *Le Dossier d'Hippolyte et de Méliton dans les florilèges dogmatiques et chez les historiens modernes*, Paris, 1960.

NEGEV A. « The Chronology of the seven-branched Menorah », *EJ*, 8, 1967, p. 193-210.

NEHER A. *L'Essence du Prophétisme*, Paris, 1955, (rééd. 1983).

- *L'Exil de la Parole. Du Silence biblique au Silence d'Auschwitz*, Paris, 1970 (rééd. 1996, Prophètes et prophéties).
- *Clefs pour le Judaïsme*, Paris, 1977 (rééd. 1989).
- *Jérusalem. Vécu Juif et Message*, Monaco, 1984.

NEHER-BERNHEIM R. *Jérusalem, trois millénaires d'Histoire, du Roi David à nos jours*. Paris, 1997.

NELSON R. *The Iconography of Preface and Miniature in the Byzantine Gospel Book*, New York, 1980.

NOBLE T. F. « John of Damascus and the History of the Iconoclastic Controversy », *Religion, Culture and Society in the Early Middle Ages : Studies in Honor of Richard E. Sullivan*, Kalamazoo, 1987

NORDSTRÖM C.O. « Some Jewish Legends in Byzantine Art », *Byzantion*, 1955-1957, p. 487 ff

- *The Duke of Alba's Castilian Bible. A Study of the Rabbinical Features of the Miniatures*, Uppsala, 1967.
- « Some Miniatures in Hebrew Bibles », *Synthronon*, Paris, 1968, p. 89-105.
- « The Temple Miniatures in the Peter Comestor Manuscript at Madrid », J. Gutmann éd. *No Graven Images*, New York, 1971, p. 39-74.

OKUNEV N. L. « Lesnovo », *L'Art Byzantin chez les Slaves*, t. 1, Paris 1930, p. 236 ff.

OLSTER D. « Byzantine Hermeneutics after Iconoclasm : Word and Image in the Leo Bible », *Byzantion* 64, 1994, p. 411-458.

ORIGÈNE. *Homélies sur les Nombres*, éd. Sources Chrétiennes. Intr. et trad. de A. Méhat, Paris, 1957.

ORLINSKY H.M. « The Biblical Concept of the Land of Israël : Cornerstone of the Covenant between God and Israël », *EJ*, 18, 1985, p. 43-55.

OMONT « Miniatures des Homélie sur la Vierge, du Moine Jacques, ms. gr. 1208 de Paris », *Bulletin de la Société Française de reproduction des manuscrits à peintures II*, Paris 1927.

PETKOVIC V.R. *La peinture serbe au Moyen Âge*, Belgrade, 1930.

PETKOVIC V.R. et BOSKOVIC D. *Manastir Decani*, Belgrade, 1941

PERROT J. *L'orgue, de ses origines hellénistiques à la fin du XIII^e siècle. Étude historique et archéologique*, Paris, 1965.

RADOJCIC S. *Geschichte der serbische Kunst*, Berlin 1969.

RAES A. « Le Dialogue de la Grande Entrée dans la liturgie byzantine », *OCP*, 18, 1952, p. 38-51.

REMAUD M. *Catholiques et Juifs : un nouveau regard. Notes de la Commission pour les relations religieuses avec le Judaïsme*, Paris, 1985.

REVEL-NEHER E. « Contribution des textes rabbiniques à l'étude de la Genèse de Vienne », *Byzantion*, XLII, 1972, p. 116-134.

- « Problèmes d'iconographie judéo-chrétienne : Le thème de la coiffure du Cohen Gadol dans l'Art Byzantin », *Journal of Jewish Art*, vol. 1, 1974, p. 50-65.
- « La double page du Codex Amiatinus et ses rapports avec les plans du Tabernacle dans l'art juif et dans l'art byzantin », *JJA* 9, 1982, p. 5-17.

REVEL-NEHER E. *Le Signe de la Rencontre. L'Arche d'Alliance dans l'art juif et chrétien du II^e au X^e siècles*, Paris 1984.

- « L'Alliance et la Promesse : Le symbolisme d'Eretz-Israël dans l'iconographie juive du Moyen Âge », *JJA* vol. 12-13, 1987, p. 135-146.
- « Un manuscrit conservé de l'époque iconoclaste ? Problèmes iconographiques dans les *Sacra Parallelia* » *Actes du Congrès International d'Histoire de l'art*, Strasbourg, 1989, p. 7-13.
- « Some remarks on the Iconographical Sources of the Christian Topography of Cosmas Indicopleustes », *Kairos*, XXXII- XXXIII, 1990-1991, p. 78-97.
- *The Image of the Jew in Byzantine Art*, Oxford, 1992.
- « On the Hypothetical Models of the Byzantine Iconography of the Ark of the Covenant », *Byzantine East, Latin West, Art Historical Studies in Honor of Kurt Weitzmann*, Princeton, 1994, p. 405-414.
- « Antiquus Populus, Novus Populus : The Apse Mosaic in the church of Germigny-des Prés », *Jewish Art*, Special issue for B. Narkiss 70th birthday, 1998 p...

RICE D.T. *Byzantine Painting : The Last Phase*, Londres 1968.

RICKERT F. *Studien zum Ashburnham Pentateuch* (Paris *Bibl. Nat.* 2334), Diss. Bonn, 1986.

ROKEAH D. *Jews, Christians and Pagans in Conflict*, Jérusalem, 1992

ROTH C. « Jewish Antecedents of Christian Art », *JWCI XVI*, 1953, p. 24-44.

- *La Haggadah de Sarajevo*, éd. fac-similé, Grenoble, 1963.

VON SCHÖNBORN C. « Les icônes qui ne sont pas faites de main d'homme », *Image et Signification, Rencontres de l'École du Louvre*, Paris, 1983.

SCHRECKENBERG H. *Die Flavius-Josephus Tradition in Antike und Mittelalter*, Leiden, 1972.

- *The Jews in Christian Art*, London, 1997.

SCHRECKENBERG H. & SCHUBERT K. *Jewish Historiography and Iconography in Early and Medieval Christianity*, Amsterdam-Minneapolis, 1992.

SCHUBERT K. « Jewish Iconography in Christian Art », *Jewish Historiography and Iconography in Early and Medieval Christianity*, with H. Schreckenberg, Amsterdam-Minneapolis, 1992.

SCHUBERT U. et K. *Jüdische Buchkunst*, Graz, 1983.

SED-RAJNA G. « L'argument de l'iconophobie juive », *Nicée II*, p. 81-87.

- « Toledo or Burgos », *JJA*, 2, 1975, p. 5-17.
- « The Paintings of the London Miscellany », *JJA* 9, 1982, p. 18-30.
- *La Bible Hébraïque*, Paris, Berlin et New York, 1987.
- « Hebrew Manuscripts of Fourteenth Century Catalonia and the Workshop of the Master of saint Mark », *JJA*, 18, 1992, p. 117-128.
- *Les Manuscrits hébreux enluminés des Bibliothèques de France*, Paris 1994.

SED-RAJNA G. *L'Art Juif*, Paris, 1995, New York, Berlin, 1997.

SED-RAJNA G. éd. *Rashi, Congrès pour les 900 ans de sa naissance*, Troyes, 1995.

SEEBASS T. *Musikdarstellung und Psalterillustration im frühen Mittelalter*, Bern, 1973.

SHINAN A. éd. *Shmot Rabbah-Parashiot 1-14*, Jérusalem, 1984.

SIMON M. « Remarques sur les Synagogues à Images de Doura et de Palestine », *REHR*, 1962.

- *Verus Israel : Études sur les relations entre Chrétiens et Juifs dans l'Empire Romain (135-425)*, Paris 1964.
- « Retour du Christ et Reconstruction du Temple dans la Pensée Chrétienne primitive », *Recherches d'Histoire Judéo-Chrétienne*, Paris, 1969, p. 9-19.

SPERBER D. « The History of the Menorah », *Journal of Jewish Studies*, XVI, 3-4, 1965, p. 135-159.

SAINT CLAIR A. « God's House of Peace in Paradise : the Feast of the Tabernacles on a Jewish Gold Glass », *JJA*, 11, 1985, p. 6-15.

- « The Torah-Shrine at Dura-Europos : A Re-evaluation », *Jahrbuch für Antike und Christentum*, 29, 1986, p. 109-117.

STEFANESCU I. D. *Iconografia artei byzantine si a picturii feudale românesti*, Bucarest, 1973.

STERN S. M. « Autographs of Maimonides in the Bodleian Library », *The Bodleian Library Record*, 1955, p. 180-202.

STICHEL R. « Ausserkanonische Elemente in byzantinischen Illustrationen des Alten Testamentes », *Römische Quartalschrift*, 1974, p. 159-181.

- « Gab es eine Illustration der jüdischen heiligen Schriften in der Antike ? », *Tesserae. Festschrift für Josef Engemann (Jahrbuch für Antike und Christentum)*, 18, 1991, p. 93-111.

STORNAJOLO C. *Miniature delle Omilie di Giacomo Monaco (Cod. Vatic. gr. 1162) e dell'Evangelionario greco Urbinate (Cod. Vatic. Urbin. gr. 2) Codices e Vaticanis selecti Series Minor I*, Rome 1910.

SUKENIK E. *The Ancient Synagogue of Beth Alpha*, Jérusalem-Londres, 1932.

TAFRALI O. *Monuments byzantins de Curtea-de-Arges*, Paris, 1931.

TAMANI G. *Elenco dei Manoscritti Ebraici miniati e decorati della Palatina di Parma*, 1968, 46.

UNDERWOOD P.A. éd. *The Kariye Djami. Studies in the Art of the Kariye Djami and its intellectual background*, Princeton, 1975.

VELMANS T. « La peinture murale byzantine d'inspiration constatiniopolitaine du milieu du XIV^e siècle (1330-1370) et son rayonnement en Géorgie », *Decani et l'Art Byzantin au milieu du XIV^e siècle*, Belgrade, 1989, p. 75-95.

VRYONIS S. *Islam and Cultural Changes in the Middle Ages*, Wiesbaden, 1975.

WALTER C. « Marriage Crowns in Byzantine iconography », *Zographos* 10, p. 83-91.

WALTER C. « Le souvenir du II^e Concile de Nicée dans l'iconographie byzantine », *Nicée II*, p. 167-184.

WEISS Z. et NETZER E. *Promise and Redemption. A Synagogue Mosaic from Sepphoris*, Jérusalem, 1996.

WEITZMANN K. *The Joshua Roll, A work of the Macedonian Renaissance*, Princeton, 1948.

- « The Octateuch of the Seraglio and the History of the Picture Recension », *Actes du X^e Congrès d'Études Byzantines*, Istanbul, 1957, p. 183-186.
- « Geistige Grundlage und Wese der Makedonischen Renaissance », *Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes Nordrhein Westfalen*, Heft 107, Köln und Oplade, 1963.
- *Illustrations in Roll and Codex. A Study of the origins and method of Text Illustration*, Princeton 1947, 2^e éd. Princeton, 1970.
- « Zur frage des Einflusses jüdischer Bilderquellen aus die Illustrationen des Alten Testamentes », *Mullus : Festschrift für Theodor Klauser. Jahrbuch für Antike und Christentum*, 1964, p. 401-416. Paru en anglais : « The Question of the Influence of Jewish Pictorial Sources on Old Testament Illustration », H. L. Kessler éd., *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination*, Chicago, 1971, p. 76-98.
- « Die Illustration der Septuaginta », *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst* 3/4, 1952-53, p. 96-120. Paru en anglais : « The Illustration of the Septuagint », H. L. Kessler éd., *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination*, Chicago, 1971, p. 45-75.
- *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. Vol. 1, The Icons : From the Sixth to the Tenth Century*, Princeton, 1976.
- *The Icon : Holy Images-Sixth to Fourteenth Century*, New York, 1978.
- *The Miniatures of the Sacra Parallelia, Parisinus Graecus 923*, Princeton, 1979.

WEITZMANN K. et BERNABO M. *The Octateuchs*, Princeton, sous presse.

WEITZMANN K. et GALAVARIS G. *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai : The Illuminated Greek Manuscripts*, vol. 1, *From the Ninth to the Twelfth Century*, Princeton, 1990.

WEITZMANN K. et KESSLER H. L. *The Cotton Genesis*, Princeton, 1986.

- *The Frescoes of the Dura Synagogue and Christian Art*, Washington, Dumbarton Oaks, 1990.

WISCHNITZER R. *The Messianic Theme in the Paintings of the Dura Synagogue*, Chicago, 1948.

- « Maimonides' Drawings of the Temple », *JJA*, v. 1, 1974, p. 16-27.

WOLSKA-CONUS W. *Recherches sur la Topographie Chrétienne de Cosmas Indicopleustes. Théologie et Science au VI^e siècle*. Paris, 1962.

- *Cosmas Indicopleustes. Topographie Chrétienne*, Paris, 1968-1973.
- « Stéphanos d'Athènes et Stéphanos d'Alexandrie. Essai d'identification et de biographie », *REB* 47 (1989), p. 12-32.

WOLSKA-CONUS W. « La Topographie Chrétienne de Cosmas Indicopleustes : Hypothèses sur quelques thèmes de son illustration », *REB* 48 (1990), 155-191.

WOOLCOMBE K. J. *Le sens de « type chez les Pères », VS Sup* 5, 1951, p. 84-100.

XYNGOPOULOS A. *Thessalonique et la peinture macédonienne*, Athènes, 1955.

YADIN Y. *Bar Kochba : The Rediscovery of the Legendary Hero of the Second Revolt against Rome*, Jérusalem, 1971.

YAHALOM Y. « The Temple and the City in Hebrew Liturgical Poetry », *The History of Jerusalem - The Early Islamic Period (638-1099)* (ed. J. Prawer), 1987, p. 215-223 (Hébreu).

YARDEN L. *The Tree of Light, a Study of the Menorah*, Londres, 1971.

— *The Spoils of Jerusalem on the Arch of Titus. A Re-investigation*, Stockholm, 1991.

GLOSSAIRE

Aron-ha-Berit : L'Arche d'Alliance (hébreu, *Aron* = Arche ; *Berit* = Alliance). La *Berit* est le concept fondamental du Judaïsme. Juridiquement, le terme répond à la notion d'une convention bilatérale, d'un contrat synallagmatique. Théologiquement, la *Berit* est la rencontre entre Dieu et l'homme, leur participation à une œuvre commune, comportant des engagements réciproques.

Aron-ha-Kodesh : Armoire contenant, dans la synagogue, les *Sifré Torah* (voir ce mot). Textuellement : Arche Sainte.

Ashkenaz : Nom hébreu de l'Allemagne juive, du nord de la France et, par extension, du judaïsme d'Europe de l'Est.

Erets Israël : Le Pays d'Israël, la Terre.

Etrog : Cédrat. Prescrit par la *Torah* pour la célébration de la fête de Souccot (fête des Cabanes) en réunion avec le *lulav*, des branches de myrte et des branches de saule (*arbah minim*). Au Temple, on tenait ces quatre plantes à la main pour la récitation du *Hallel* (Psaumes CXIII-CXVIII). Après la destruction du deuxième Temple, le commandement a été maintenu tel quel.

Haggadah : « Récit », rituel de la soirée de Pâque, lu à la table familiale du *Séder*.

Kapporet : Partie supérieure de l'Arche d'Alliance (litt. propriaire).

Lulav : Branche de palmier (voir *Etrog*) pour la fête de *Souccot*.

Matsah : Le pain azyme, prescrit pour les sept jours de Pâque (Ex. XII, 15-25). Symbolise la misère de l'esclavage en Égypte et la hâte, dans la nuit de l'Exode. La *matzah* accompagnait les sacrifices au Temple et rappelle ses cérémonies (pl. *matsot*).

Menorah : Le Chandelier d'or (à 7 branches) dans le Tabernacle et dans les deux Temples. Dans la vision prophétique de Zacharie, il est entouré de deux rameaux d'olivier, comme sur l'emblème de l'État d'Israël. Zach. 3 : 1-7.

Mishné Torah : Ouvrage extensif de compilation de la loi juive, par Maïmonide, au XII^e siècle.

Midrash : Vaste ensemble littéraire, constituant à côté de la *Mishnah* et de la *Guemara*, qui sont le *Talmud*, le réservoir de l'exégèse rabbinique, portant sur chaque verset des Écritures. Transmis à l'origine oralement, le *Midrash* a été consigné par écrit pendant près d'un millénaire à partir du III^e siècle et fractionné en plusieurs grands traités, indispensables à la compréhension du texte biblique et à la connaissance des courants de la pensée juive.

Parasha : Divisions (péricopes) des cinq livres qui constituent le Pentateuque. Chaque péricope est lue, partiellement les lundis et jeudis, et dans son intégralité, le *Shabath*.

Paro'het : Exode 26, 31. Voile, rideau séparant dans le Tabernacle et les deux Temples, le Saint des Saints des autres parties du Sanctuaire. Dans la synagogue, rideau brodé fermant l'*Aron ha-Kodesh*.

Kodesh : Litt. : « Saint », division antérieure du Tabernacle qui contenait la table des pains, l'autel d'encens, la *menorah*.

Kodesh ha-Kodashim : Litt. : « Saint des Saints », partie la plus reculée du Sanctuaire qui n'abritait exclusivement que l'Arche d'Alliance.

Kyior : Cuve des ablutions qui se trouvait dans le parvis extérieur du Tabernacle.

Seder : « Ordre », cérémonie familiale du premier soir de la Pâque, consacrée au rappel de la sortie d'Égypte.

Sefer Torah : (pl. *Sifré Torah*) : Rouleau manuscrit du Pentateuque.

Sepharad (Sefarad) : terme biblique qui, à partir du Moyen-Age, désigne les communautés juives de la péninsule ibérique et leur culture. Après l'expulsion de 1492, et par extension, s'applique au judaïsme d'Afrique du Nord et du Sud-Est de l'Europe.

She'hinah : La présence de Dieu dans le monde (Immanence). Dans la mystique : l'Essence de Dieu.

Shofar : Corne de bétail émettant des sons après, servant à *Rosh Hashana* (début de l'année), au rappel du bétail offert par Abraham à la place d'Isaac. Symbole eschatologique de la venue du Messie.

Souccot : Fête des Cabanes. Ex. 23 : 16. Lev. 23 : 33-43. Deut. 16 : 12-15. La fragilité de la cabane (habitation meuble s'opposant à l'immeuble) où les juifs vivent pendant sept jours, manifeste la confiance en Dieu.

Tefillin : Petites boîtes de cuir noir, fixées par des courroies sur le bras gauche et le front des hommes juifs pendant la prière quotidienne du matin, sauf le *Shabath* et les jours de fête. Originellement, elles devaient être portées toute la journée. Elles enferment le texte de Deut. 6 : 4-9, 11 : 13-21 et Ex. 13 : 1-10 et 11-16.

Torah : Les cinq livres du Pentateuque, écrits sur des rouleaux de parchemin, dont on fait la lecture publique.

Yom-Kippour : Jour de purification et d'expiation, consacré à la prière et au jeûne. Lev. 23 : 26-32.

INDEX GÉNÉRAL

Aaron 15n, 23, 25n, 27n, 30, 31, 32, 33, 45, 46n, 48n, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 68, 70, 82, 86, 87, 88, 90, 98, 107, 115.

Abraham 56, 69n, 89, 113, 122.

Absence 12, 13, 63, 69, 95, 112, 114, 115, 121.

Adam 19, 68, 115.

Alexandrie 14n, 62n.

Alliance 68n.

André de Crète 117n.

Anti-sémitisme 12n.

Apocalypse 24.

Arbah minim (*glossaire*).

Arbre de Jessé 27, 27n.

Arche 13, 14, 22, 24, 26, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 48, 49, 50, 51, 53, 54, 57, 58, 60, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 87, 89, 90, 93, 95, 99, 100, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 118, 119, 120, 122.

Arche d'Alliance 11, 12, 20, 21, 23, 25, 97, 98, 101, 117, 121.

Arche du Témoignage 11, 22.

Aron-ha-Berit (*glossaire*).

Aron-ha-Kodesh 25, 52, 107, 114, 115, 119, (*glossaire*).

Ashkenaz 84, 84n, 85, 87, 88, 89, 90, 91, 92, (*glossaire*).

Autel 56, 65, 122.

Autel d'encens 11, 52n, 67, 71, 77, 80, 90, 91, 92.

Babylone 12, 98, 112.

Bar Kochba 13, 13n, 24, 29n, 95, 97, 99, 100, 101, 103, 104, 112, 113.

Basile de Césarée 122.

Bâton d'Aron 15n, 25, 28, 29, 45, 46, 52, 59, 65, 66n, 67, 68, 69, 70, 73, 74, 75, 76, 78, 79, 80, 82, 83, 84, 90, 115, 117, 116, 119, 121.

Berit (*glossaire*).

Beth Alpha 25, 70, 72, 82, 89n, 113, 115.

Beth-Shearim 25, 29n, 52n, 104.

Beth Shemesh 40, 41n.

Bezalel 15n, 98.

Bibl. Ambrosienne B. 30 84n, 89.

Bibl. Ambrosienne C. 105 Sup. 79.

Bibl. Nationale de Paris gr. 1208 44.

Bibl. Nationale de Paris 1314-1315 80.

Bibl. Nationale de Paris Hebr. 31 79.

Bibl. Nationale de Paris Hebr. 36 88.

Bible anc. Coll. Sassoon 368 83.

Bible Castiliane d'Oxford 72n.

Bible d'Albe 82, 90.

Bible d'Ibn Merwas Londres BL Or. 2201 91n.

Bible de Cervera 76n, 93, 94, 95, 116, 117.

Bible de Foa 77.

Bible de Francfort 78, 79.

Bible de Kennicott 76n, 80, 81, 83n, 84, 88n, 95.

Bible de la Bibliothèque Royale de Copenhague 70.

Bible de la Reine Christine (du Patricien Léon) 36n, 48.

Bible de Londres Kings 78, 78n, 79, 84.

Bible de Parme 72, 76.

Bible de Perpignan 67, 69, 70, 95.

Bible de Rome 77.

Bible de Saint-Paul-hors-les-Murs 44n, 49n.

Bible de Saragosse 80.
Bible de Tolède 65, 67.
Bible de Tournai 106n.
Bible du Duc de Sussex 76.
Bible Morgan 70n.
Bible Rashba 83.
Bibles de Saint-Pétersbourg (Léningrad) 25, 25n, 66, 66n, 70, 82, 95.
Bibles espagnoles 25, 25n, 52n, 63, 64, 86, 108.
Bibles Moralisées 70n, 85n.
Bibles sépharades 70, 72, 74, 75, 77, 80, 82, 85, 87, 92, 106, 116, 120.
Capharnaüm 25, 29n, 104, 109.
Chandelier (*voir aussi menorah*) 22, 51, 52, 53, 54, 56, 57, 58, 59, 108, 120.
Chérubins 15n, 24, 25, 25n, 32, 33, 38, 40, 40n, 41, 44, 45, 45n, 49, 51, 53, 54, 56, 58, 66, 67, 68, 69, 71, 72, 75, 76, 77, 78, 79, 81, 82, 83, 85, 88, 90, 92, 93, 95, 103, 105, 106, 107, 109, 112, 113, 119, 120.
Chilandari 58.
Chrysostome 43n.
Codex Amiatinus 34n, 92.
Commentaire de Rashi de Würzburg 84n, 88n.
Concile de Latran 87.
Concile de Nicée 15, 61n, 102.
Concile in Trullo 15, 46, 47, 47n, 102.
Constantin 28, 118.
Constantin Porphyrogénète 55.
Cosmas Indicopleustes 17n, 18, 24, 33, 39.
Croix 43, 45.
Cuve (*voir aussi Kyior*) 11, 90.
David 12, 41, 42, 43, 59, 74, 76n, 94.
Decani 57, 58.
Déisis 37, 37n, 43.
Dionysiou 58, 59.
Dochiariou 59.
Doura-Europos 13n, 14, 14n, 24, 24n, 25, 29, 32n, 40n, 41n, 42, 93, 97, 104, 105, 107, 113, 114n, 122.
Dyonisios de Furna 60.
Elie 68.
Enoch 68.
Epître aux Galates 68n.
Epître aux Hébreux 26, 28, 32, 82n, 115.
Erets Israël (*glossaire*).
Etrog 100, 108, 113, 122.
Ezéchiel 24, 31n, 73.
Flavius Josèphe 18.
Fonds de verres dorés 52n.
Genèse de Vienne 63n.
Germain 43n, 46n.
Germigny-des-Prés 46, 54, 55n, 72n, 90n, 106.
Gracanica 51, 53, 107.
Grégoire Palamas 47.
Guemara (*glossaire*).
Haggadah d'Or 76n, 89n.
Haggadah de Sarajevo 76n, 83n, 93, 94, 95, 109.
Hallel (*glossaire*).
Hasmonéens 97, 99.
Hérode 98, 112.
Hippolyte 119n.
Historia Scholastica de Peter Comestor 81, 82.
Homélies de Jacques Kokkinobaphos 44, 90, 106, 120.
Hortus Deliciarum 52n, 86n, 106n.
Hymne Acathyste 47, 55.
Iconoclasme 16n.
Isaïe 27, 55, 56.
Islam 16, 16n.
Jarre de manne 65, 73.
Jean 19.
Jean Damascène 15n, 27n, 45n, 50, 50n, 64n, 117.
Jérémie 12, 24, 55, 56, 69n, 84, 98, 99, 101n, 113.
Jéricho 37, 61, 105, 108, 109.
Jérusalem 12, 13n, 38, 70, 73, 74, 75, 84, 97, 98, 99n, 100, 104, 114, 115, 116.

Jessé 38.
Jésus 38, 39, 50, 52, 74n, 82, 116, 119.
Jonas 76n.
Joseph 68, 115.
Josué 30, 35, 37, 39, 119.
Judea Capta 100.
Judenhut 87n, 88, 92.
Justin Martyr 69n.
Justinien 115.
Kapporet 11, 37, 66, 67, 69, 70, 72, 79, 82, 85, 95, 103, 106, 109, 112, (*glossaire*).
Kodesh (*glossaire*).
Kodesh ha-Kodashim (*glossaire*).
Kyior (*voir aussi cuve*) 11, 13, 65, 72n, 73, 77, 83, 92, 122 (*glossaire*).
Lesnovo 53, 107.
Livre de Josué 36, 38, 48.
Livre des Rois 39, 41, 106.
Logos 50.
Londres B.L 11639 84, 85.
Londres B.L. Harley 1528 75, 79.
Lulav 100, 108, 113, 115, 116, 119, 122 (*glossaire*).
Lykhné 56, 57.
Ma'hzor Catalan, Jérusalem, Bibl. Nat. et Univ. 6527 77n.
Maimonide 67n, 91, 92.
Main 32, 32n.
Mar Aba 18.
Marie (*voir aussi Vierge*) 27, 37, 37n, 38, 39, 44n, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 54, 59, 107, 108, 119, 120.
Mathatias Antigone 97.
Matsah (*glossaire*).
Melchisédech 115.
Menorah (*voir aussi chandelier*) 11, 13, 13n, 20, 26, 27, 28, 29, 31, 32, 33, 34, 35, 38, 52, 66n, 67, 69, 70, 71, 72, 73, 75, 76, 77, 78n, 79, 80, 81n, 82, 86, 87, 88, 89, 90, 92, 93, 94, 94n, 97, 99, 107, 108, 110, 111, 113, 115, 116, 117, 119, 120, 121, 122, (*glossaire*).
Midrash (*glossaire*).
Mikdashiah 64n, 78n.
Mishnah 104, (*glossaire*).
Mishné Torah 91, (*glossaire*).
Modène O.R. 90 71, 72, 77, 79.
Moïse 15, 19, 19n, 21n, 23, 25n, 26, 30, 31, 32, 33, 33n, 35, 43n, 45, 51, 52, 53, 54, 55, 57, 58, 68, 87n, 88, 98, 105, 107, 115, 117, 119.
Mont Athos Athos 20n, 46n, 57, 59, 107.
Mont Athos Pantocrator 61 17.
Mont Athos Vatopedi 602 30, 33, 34, 36, 37, 49.
Mont des Oliviers 73, 74, 75, 77, 79, 80, 81, 82, 87, 88, 95, 116.
Nabuchodonozor 98n.
Noé 68.
Oct. de Smyrne 30, 33, 36, 38.
Oct. du Séail 30, 31, 32, 35, 36.
Oct. du Vatican 30.
Octateuques 23n, 25, 29, 29n, 30, 33, 34, 38, 39, 40n, 41n, 42, 42n, 43, 45, 48n, 49, 53n, 57n, 63n, 86n, 90n, 92, 93, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 118.
Oiseaux 27, 35, 87, 92, 108, 120.
Origène 14n, 37, 37n, 119n.
Ouza 41, 42.
Oxford, Bodleian Library, Michael 384 92.
Oxford, Bodleian Library, Pococke 295 91n.
Pantocrator 20n, 21, 22.
Paraclesion de la Karye Djami 47, 48, 49, 51, 58n, 59, 107.
Parasha 76n, 89, (*glossaire*).
Paro'het 25, 35, 37n, 48n, 91, 92, 103, 103n, (*glossaire*).
Paul 21n.
Pentateuque d'Ashburnham 49n, 63n, 86, 90n.
Pentateuque de Regensburg 87, 88, 89n, 90, 92.

Persécution 16.
Peter Comestor 82.
Philon d'Alexandrie 18.
Pirqué Avot 69.
Plaque d'Avigad 35, 107, 108.
Promesse 12.
Proprietaire 22, 23n, 26.
Psautier d'Utrecht 46.
Psautier de Saint-Louis 70n.
Psautier du Vatican gr. 752 42, 43, 45, 107.
Rabbi Moses Arragel 90.
Rabbi Yehuda ha-Nassi 104.
Rabula 24n.
Rashi 67n, 68n, 69n, 76, 84n, 87n, 92, 93, 99n.
Rencontre 13.
Romain le Mélode 15, 15n, 47n, 117n.
Rome 13, 97, 98, 100, 102, 105, 107, 112.
Rouleau de Josué 17, 23n, 30, 36, 37n, 39, 42, 43, 105, 106, 107, 110.
Sacra Parallelia 17, 17n, 64n, 122.
Sacrifice d'Isaac 89.
Saint 21n, 23, 44.
Saint Denis 27n.
Saint des Saints 11, 12, 21, 22, 23, 25, 44, 50, 71, 92, 98, 103.
Saint-Esprit 27.
Saint-Clément à Ochrid 54.
Sainte-Catherine du Sinaï 50n.
Sainte-Marie-Majeure 15n, 34n, 45, 56, 105, 117, 118.
Sainte-Sophie 15.
Saint-Nicolas de Curtea-de-Arges 54, 55, 56, 57, 107.
Saints-Apôtres de Salonique 50.
Saint-Vital de Ravenne 55.
Salomon 12, 26, 47n, 48, 50n, 78, 89, 90, 98.
Salonique 51, 107.
Samuel 39, 40, 106.
Sanctuaire 11, 12, 13, 14, 15, 16, 20, 24, 26, 27, 39, 46n, 47, 48n, 61, 62, 63, 64, 67, 70, 73, 74, 78, 82, 83, 91, 92, 93, 94, 95, 97, 98, 102, 111, 112, 117, 119, 121.
Seconde Bible Castiliane de Cambridge 81n.
Seconde Bible de Kennicott Oxford Bod.Lib. 2 91n.
Seconde Bible de Parme 73, 75, 79.
Seder 94, (*glossaire*).
Sefer Torah 33, 34, 52, 89, 105, (*glossaire*).
Sepharad 64, 65, 85, 86, 87, 88, 90, 91, (*glossaire*).
Sephoris-Zippori 56n, 86n, 107, 108, 109, 110, 115, 122.
Septante 18, 20, 29n, 30, 30n, 39, 48, 62n, 115.
Serpent d'airain 28n.
Shabath 68, 75n, 89n, 115, (*glossaire*).
She'hinah 32, 49, 52n, 65n, 92n, 122, (*glossaire*).
Shilo 12.
Shofar 35, 37, 65, 67, 79, (*glossaire*).
Sinaiticus 20, 22, 23, 26, 34.
Souccot 75n, 101, 101n, 115, (*glossaire*).
Suger 27n.
Syméon de Thessalonique 14, 51n.
Tabernacle 11, 12, 19, 20, 21, 22, 23, 25, 28, 29, 32, 33, 34, 39, 43n, 44, 45, 47n, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 87, 90, 92, 98, 103, 106, 114, 115, 118, 120.
Tables de la Loi 52, 66, 68, 69, (*glossaire*).
Table des pains 11, 13, 20, 21n, 22, 23, 25, 26, 29, 38, 52, 52n, 53, 59, 66, 67, 69, 70, 71, 72, 76, 77, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 91, 92, 93, 108, 110, 111, 120, 121, 122.
Table-autel 52, 53, 57.
Tefillin 25n, 31, 31n, 32, 33, 33n, 45, 46, 51, 52, 53, 58, (*glossaire*).
Témoignage 12, 13, 63, 68, 95, 98, 112.
Temple 12, 12n, 13n, 47n, 48, 49, 50, 59, 69, 71, 73n, 78, 79, 80, 82, 83, 84, 89, 90, 91, 93, 95, 99, 100, 101, 103, 113, 116.
Temple d'Hérode 91, 112.
Théodore Métochite 47, 112.
Théodore 43n.
Théodulfe 54.

Théotokion 37.

Théotokos 15n, 27, 37n, 50, 59, 60, 117, 120.

Titus 13, 13n, 99, 100.

Topographie Chrétienne 17, 17n, 18, 21, 22, 24, 25, 25n, 26, 27, 28, 29, 30, 33, 34, 38, 39, 41n, 57n, 86n, 92, 93, 104, 105, 108, 109, 110, 118.

Torah 25, 26, 52, 67, 67n, 94, 104, 107, 113, 114, 115, (*glossaire*).

Trinité 37, 38, 56, 81.

Univers 21.

Vase de manne 15n, 25, 28, 29, 51, 52, 56, 58, 59, 66n, 67, 68, 69, 70, 79, 84, 85, 90, 117.

Vatican gr. 1162 (*voir aussi Homélies de Jacques Kokkinobaphos*) 44.

Vatican gr. 746 (*voir aussi Octateuques*) 32, 33, 34, 35.

Vatican gr. 747 (*voir aussi Octateuques*) 30, 31, 33, 35, 36, 37.

Vatican gr. 333 (*voir aussi Livre des Rois*) 39.

Vierge (*voir aussi Marie*) 37, 49, 51, 52, 53, 54, 57, 58, 59, 60.

Villa Torlonia 52n.

Yom-Kippour (*glossaire*) 12.

Zacharie 74, 75n, 80, 88, 93, 94, 94n, 101, 113, 113n, 115, 116, 117, 121.

Zerubabel 93n, 94, 98.

INDEX DES ŒUVRES REPRODUITES

Anc. Coll. Sassoon 16, Bible Rashba 83.
Anc. Coll. Sassoon 368, Bible 83.

Athos, Chilandari, fresques 58.
Athos, Dyonisiou, fresques 58, 59.
Athos, Protaton, fresques 59.
Athos, Vatopédi cod.602, Octateuque 30, 33, 34, 36, 37, 49.

Copenhague, Kong. Bibl. Hebr.II, Bible 70.

Curtea-de-Arges, St Nicolas, fresques 54, 55, 56, 57, 107.

Decani, fresques 57, 58.

Ecole Evang. de Smyrne, Octateuque 30, 33, 36, 38.

Gracanica, Théotokos, fresques 51, 53, 107.

Istanbul, Bibl. du Sérapéum, cod. gr.8, Octateuque 30, 31, 32, 35, 36.

Istanbul, Kariye Djami, Fresques du paraclesion 47, 48, 49, 51, 58n, 59, 107.

Jérusalem, Musée d'Israël, 180/ 52, Pentateuque de Regensburg 87, 88, 89n, 90, 92.

Lesnovo, fresques 53, 107.

Lisbonne, Bibl.Nac. Ms 72, Bible de Cervera 76n, 93, 94, 95, 116, 117.

Londres, B.L. 11639, recueil de textes bibliques et hala'hiques 84.

Londres, B.L. Add. 15250, Bible du Duc de Sussex 76.

Londres, B.L. Harley 1528, Bible 75, 79.

Londres, B.L. Kings I, Bible 78, 78n, 79,

84.

Londres, B.L. Or. 2201 91n.

Madrid, Bibl. Nac. Res. 199, *Historia Scolastica*, de Peter Comestor 81, 82.

Madrid, Casa de Alba, Bible d'Albe 82, 90.

Milan, Bibl. Ambros. B. 30, Bible 84n, 89.

Milan, Bibl. Ambros. C. 105 sup, Bible 79.

Modène, Bibl. Estense Or. 26, Bible 71, 72, 78, 79.

Modène, Bibl. Estense Or. 90, Bible 71, 72, 77, 79.

Monastère de Ste Catherine, Sinai, cod.1186, *Topographie Chrétienne* 21, 22, 23, 26, 34 (voir aussi Top. Chrét).

New York coll. privée, Anc. Francfort, Bible 78, 79.

Ochrid, St Clément, fresques 54 .

Oxford, Bodleian Lib. Kennicott 1, Bible 76n, 80, 81, 83n, 84, 88n, 95.

Oxford, Bodleian Library Michael 384, *Commentaire du Pentateuque*, Rashi 92.

Oxford, Bodleian Library, Pococke 295, *Mishne Torah*, Maimonide 91n.

Paris, B.N. Heb. 1314-1315, Bible 80.

Paris, B.N. Heb. 31, Bible de Saragosse 79, 80.

Paris, B.N. Heb. 36, Pentateuque 88.
 Paris, B.N. Heb. 7, Bible de Perpignan 67, 68, 69, 70.
 Paris, B.N. Gr. 1208, *Homélies*, Jacques Kokkinobaphos 44.
 Paris B.N. Gr. 923, *Sacra Parallelæ* 122.
 Paris, Compagnie des prêtres de St Sulpice, Ms 1933, Bible de Foa 77.

Parme, Bibl. Palat. 2668, Bible de Tolède 65, 66, 67.
 Parme, Bibl. Palat. 2810 - 2811, Seconde Bible de Parme 73, 75, 79.

Rome, Bibl. Vat. gr. 1162, *Homélies*, Jacques Kokkinobaphos 44, 90, 106, 120.
 Rome, Bibl. Vat. gr. 333, Livre des Rois 39, 41, 106.

Rome, Bibl. Vat. gr. 746, Octateuque 32, 33, 34, 35 (voir aussi Octateuques).
 Rome, Bibl. Vat. gr. 747, Octateuque 30, 31, 33, 35, 36, 37 (voir aussi Octateuques).
 Rome, Bibl. Vat. gr. 752, Psautier 42, 43, 45, 107.
 Rome, Bibl. Vat. Reg. gr. 1, Bible du Patricien Léon (de la reine Christine) 36n, 48.
 Rome, Musée Juif, n° 19 a, Bible 77.

Salonique, Sts Apôtres, fresques 50.
 Sarajevo, Nat. Museum, Haggadah 76n, 83n, 93, 94, 95, 109.

Crédits photographiques

Cliché de *Bibl. Nat. Paris*, fig. 72, 73 et 90, Pl. 7 et 9. *Monast. Ste Catherine, Sinaï*, fig. 1 à 7, Pl. 11 et 12. *Bibl. Vat. Rome* fig. 8-9, 11, 14, 15, 16, 18, 19, 20, 24, 31 à 42, Pl. 1, 4 à 6. *Bibl. du Séraïl, Istanbul*, fig. 10, 20, 21, 25, 43, 44, Pl. 2 et 3. *Bibl. Palat. Parme*, fig. 58, 62, 63. *Bibl. Royale, Copenhague*, fig. 59. *Bibl. Estense, Modène*, fig. 60 et 61. *British Library, Londres*, fig. 64-65, 68-69, 79-80, Pl. 8. *Bibl. Ambros. Milan*, fig. 71. *Bodleian Lib. Oxford*, fig. 74-75, 85-86. *Bibl. Nat. Madrid*, fig. 76. *Musée d'Israël, Jérusalem*, fig. 81. *Bibl. Nat. Lisbonne*, Pl. 10.

Photographie d'après *Ouspensky* fig. 13, 23, 29-30. *Huber* fig. 12, 17, 26 à 28. *Underwood* fig. 43-44. *Weiss & Netzer* fig. 88-89.

LISTE DES PLANCHES

- Pl. 1. — Rome, Bibl. Vat. gr. 747, Octateuque, fol. 158 v.
- Pl. 2. — Istanbul, Bibl. du Séraïl, cod. gr. 8, Octateuque, fol. 333.
- Pl. 3. — Istanbul, Bibl. du Séraïl, cod. gr. 8, Octateuque, fol. 235.
- Pl. 4. — Rome, Bibl. Vat. gr. 746, Octateuque, fol. 443.
- Pl. 5. — Rome, Bibl. Vat. gr. 333, Livre des Rois, fol. 45 v.
- Pl. 6. — Rome, Bibl. Vat. gr. 1162, Homélies de Jacques Kokkinobaphos, fol. 133 v.
- Pl. 7. — Paris, B.N. Heb. 7, Bible, fol. 12 v-13 r.
- Pl. 8. — Londres B.L. Add. 15250, Bible, fol. 4 r.
- Pl. 9. — Paris B.N. Heb. 31, Bible, fol. 4 v.
- Pl. 10. — Lisbonne, Bibl. Nac. ms. 72, Bible, fol. 316 v.
- Pl. 11. — Monastère de Ste Catherine, Sinaï cod. 1186, Topographie Chrétienne, fol. 77 v.
- Pl. 12. — Monastère de Ste Catherine, Sinaï cod. 1186, Topographie Chrétienne, fol. 81.

LISTE DES FIGURES

Fig. 1. — Monastère de Sainte-Catherine, Sinaï, cod. 1186, *Topographie Chrétienne*, fol. 65.

Fig. 2. — Monastère de Sainte-Catherine, Sinaï, cod. 1186, *Topographie Chrétienne*, fol. 69.

Fig. 3. — Monastère de Sainte-Catherine, Sinaï, cod. 1186, *Topographie Chrétienne*, fol. 82.

Fig. 4. — Monastère de Sainte-Catherine, Sinaï, cod. 1186, *Topographie Chrétienne*, fol. 77 v.

Fig. 5. — Monastère de Sainte-Catherine, Sinaï, cod. 1186, *Topographie Chrétienne*, fol. 86 v.

Fig. 6. — Monastère de Sainte-Catherine, Sinaï, cod. 1186, *Topographie Chrétienne*, fol. 89.

Fig. 7. — Monastère de Sainte-Catherine, Sinaï, cod. 1186, *Topographie Chrétienne*, fol. 81.

Fig. 8. — Rome, Bibl. Vat. gr. 746, *Octateuque*, fol. 231.

Fig. 9. — Rome, Bibl. Vat. gr. 747, *Octateuque*, fol. 106.

Fig. 10. — Istanbul, Bibl. du Séraïl, cod. gr. 8, *Octateuque*, fol. 234 v.

Fig. 11. — Rome, Bibl. Vat. gr. 746, *Octateuque*, fol. 235 v.

Fig. 12. — Athos, Vatopédi cod. 602, *Octateuque*, fol. 122.

Fig. 13. — École Évang. de Smyrne, *Octateuque*, fol. 214.

Fig. 14. — Rome, Bibl. Vat. gr. 747, *Octateuque*, fol. 210.

Fig. 15. — Rome, Bibl. Vat. gr. 746, *Octateuque*, fol. 427.

Fig. 16. — Rome, Bibl. Vat. gr. 746, *Octateuque*, fol. 331.

Fig. 17. — Athos, Vatopédi cod. 602, *Octateuque*, fol. 132.

Fig. 18. — Rome, Bibl. Vat. gr. 747, *Octateuque*, fol. 160 v.

Fig. 19. — Rome, Bibl. Vat. gr. 747, *Octateuque*, fol. 106 v.

Fig. 20. — Istanbul, Bibl. du Séraïl, cod. gr. 8, *Octateuque*, fol. 335.

Fig. 21. — Istanbul, Bibl. du Séraïl, cod. gr. 8, *Octateuque*, fol. 345.

Fig. 22. — Rome, Bibl. Vat. gr. 747, *Octateuque*, fol. 165 v.

Fig. 23. — École Évang. de Smyrne, *Octateuque*, fol. 161.

Fig. 24. — Rome, Bibl. Vat. gr. 747, *Octateuque*, fol. 218 v.

Fig. 25. — Istanbul, Bibl. du Séraïl, cod. gr. 8, *Octateuque*, fol. 477.

Fig. 26. — Athos, Vatopédi cod. 602, *Octateuque*, fol. 344.

Fig. 27. — Athos, Vatopédi cod. 602, *Octateuque*, fol. 345 v.

Fig. 28. — Athos, Vatopédi cod. 602, *Octateuque*, fol. 351.

Fig. 29. — École Évang. de Smyrne, Octateuque, fol. 82.

Fig. 30. — École Évang. de Smyrne, Octateuque, fol. 82 v.

Fig. 31. — Rome, Bibl. Vat. gr. 333, Livre des Rois, fol. 8 v.

Fig. 32. — Rome, Bibl. Vat. gr. 333, Livre des Rois, fol. 9.

Fig. 33. — Rome, Bibl. Vat. gr. 333, Livre des Rois, fol. 9 v.

Fig. 34. — Rome, Bibl. Vat. gr. 333, Livre des Rois, fol. 10.

Fig. 35. — Rome, Bibl. Vat. gr. 333, Livre des Rois, fol. 11.

Fig. 36. — Rome, Bibl. Vat. gr. 333, Livre des Rois, fol. 46.

Fig. 37. — Rome, Bibl. Vat. gr. 333, Livre des Rois, fol. 47 v.

Fig. 38. — Rome, Bibl. Vat. gr. 752, Psautier, fol. 3.

Fig. 39. — Rome, Bibl. Vat. gr. 752, Psautier, fol. 7.

Fig. 40. — Rome, Bibl. Vat. gr. 752, Psautier, fol. 277.

Fig. 41. — Rome, Bibl. Vat. gr. 752, Psautier, fol. 322.

Fig. 42. — Rome, Bibl. Vat. gr. 752, Psautier, fol. 434.

Fig. 43. — Istanbul, Kariye Djami, Fresques du paraclésion, consécration du Temple de Salomon.

Fig. 44. — Istanbul, Kariye Djami, Fresques du paraclésion, dépôt de l'Arche.

Fig. 45. — Salonique, Saints-Apôtres, Fresques de l'exonarthex.

Fig. 46. — Gracanica, Théotokos, Fresques du sanctuaire.

Fig. 47. — Lesnovo, Fresques de l'exonarthex.

Fig. 48. — Ochrid, Saint-Clément, Fresques du narthex.

Fig. 49. — Curtea-de-Arges, Saint-Nicolas, Fresques de l'abside.

Fig. 50. — Decani, Fresques du monastère.

Fig. 51. — Athos, Protatton, Fresques de la prothèse.

Fig. 52. — Athos, Chilandari, Fresques de la trapeza.

Fig. 53. — Athos, Dyonisiou, Fresques, bema.

Fig. 54. — Athos, Dochiariou, Fresques, bema sud.

Fig. 55. — Athos, Dochiariou, Fresques, bema nord.

Fig. 56. — Athos, Dyonisiou, Fresques du catholicon, pendentif N.-E.

Fig. 57. — Athos, Dyonisiou, Fresques du catholicon, pendentif S.-E.

Fig. 58. — Parme, Bibl. Palat. 2668, Bible, fol. 7 v-8 r.

Fig. 59. — Copenhague, Kong. Bibl. Hebr. II, Bible, fol. 11 v-12 r.

Fig. 60. — Modène, Bibl. Estense Or. 90, Bible, fol. 11 v.

Fig. 61. — Modène, Bibl. Estense Or. 26, Bible, fol. 25 v.

Fig. 62. — Parme, Bibl. Palat. 2810-2811, Bible, fol. 8 r.

Fig. 63. — Parme, Bibl. Palat. 2810-2811, Bible, fol. 7 v.

Fig. 64. — Londres B. L. Harley 1528, Bible, fol. 7 v.

Fig. 65. — Londres B. L. Add. 15250, Bible, fol 3 v.

Fig. 66. — Paris, Compagnie des prêtres de Saint-Sulpice, ms. 1933, Bible, fol. 7 v.

Fig. 67. — Rome, Musée Juif, n° 19 a, Bible, fol. 215.

Fig. 68. — Londres B.L. Kings I, Bible, fol. 3.

Fig. 69. — Londres B.L. Kings I, Bible, fol. 4 v.

Fig. 70. — Anc. Francfort, act. coll. privée New York, Bible, fol. 25 v.

Fig. 71. — Milan, Bibl. Ambros. C. 105 sup, Bible, fol. 1 v.

Fig. 72. — Paris B.N. Heb. 31, Bible, fol. 3.

Fig. 73. — Paris B.N. Heb. 1314-1315, Bible, fol. 2.

Fig. 74. — Oxford, Bodleian Lib. Kennicott 1, Bible, fol. 120 v.

Fig. 75. — Oxford, Bodleian Lib. Kennicott 1, Bible, fol. 121.

Fig. 76. — Madrid, Bib. Nac. Res. 199, Historia Scolastica Peter Comestor, fol. 6 v-7.

Fig. 77. — Anc. Coll. Sassoon 368, Bible, p. 187.

Fig. 78. — Anc. Coll. Sassoon 16, Bible, p. 6.

Fig. 79. — Londres B.L. 11639, recueil de textes bibliques et hala'hiques, fol. 522.

Fig. 80. — Londres B.L. 11639, recueil de textes bibliques et hala'hiques, fol. 114.

Fig. 81. — Jérusalem, Musée d'Israël, 180/52, Pentateuque, fol. 155 v-156.

Fig. 82. — Paris, B.N. Heb. 36, Pentateuque, fol. 283 v.

Fig. 83. — Bible d'Albe, traduction de la Bible en castillan, fol. 88 v.

Fig. 84. — Bible d'Albe, traduction de la Bible en castillan, fol. 236 v.

Fig. 85. — Oxford, Bodleian Library, Pococke 295, Mishne Torah, Maimonide, fol. 295.

Fig. 86. — Oxford, Bodleian Library Michael 384, Commentaire de Rashi, fol. 142 v.

Fig. 87. — Sarajevo, Nat. Museum, Haggadah, p. 32.

Fig. 88. — Sepphoris-Zippori, pavement de mosaïque de la synagogue.

Fig. 89. — Sepphoris-Zippori, pavement de mosaïque de la synagogue.

Fig. 90. — Paris, B.N. gr. 923, Sacra Parallelia, fol. 328 v.

PLANCHES



LAVAUDELLE
graphic

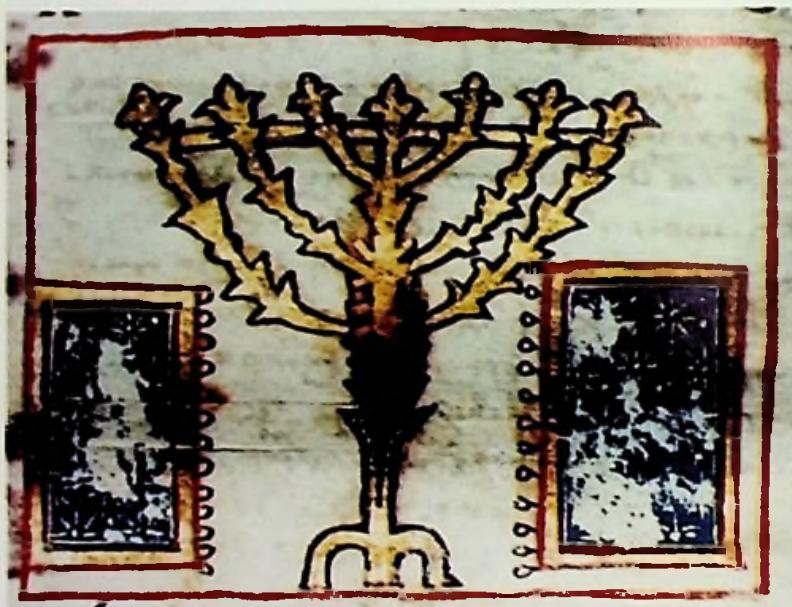
F-87350 PANAZOL
N° Imprimeur : 8056082-98
Dépot légal : Février 1999



Pl. 1



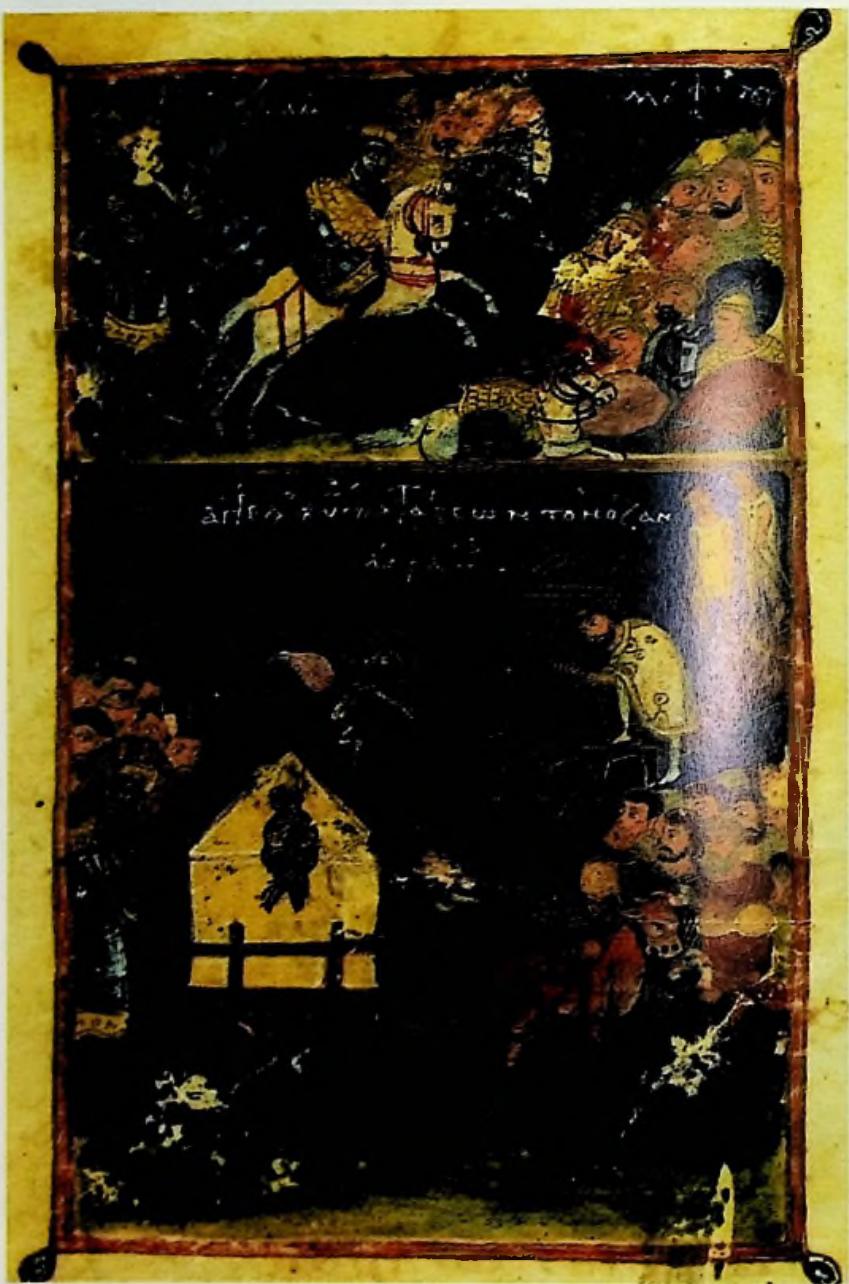
Pl. 2



Pl. 3



Pl. 4

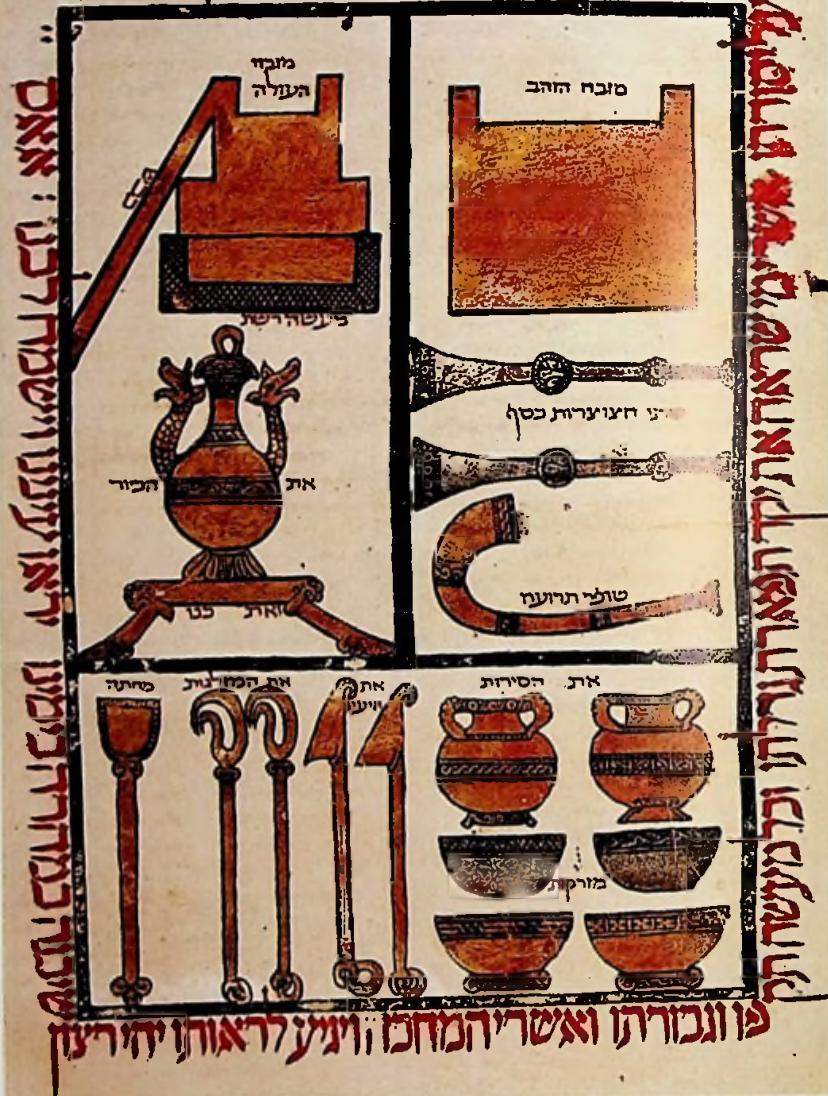


Pl. 5

Ως ἀκανόκανόκιαντος· τρίχρονος· ἀράνιος· καὶ τοῖς·
καὶ ἕρεμοις· ἀράνιοις·



ט לאלה באה יותה היל על מכועתו ומקראש הקדש



Pl. 7a

זה מעשה המערה מקשה זה בעריר מה עדר





Pl. 8a



Pl. 8b

וְעַמְרוּ גָּלִיו בַּיּוֹם הַהוּא עַל־זֶה חַזִּיתִים אֲשֶׁר עַל פְּנֵי יְרוּשָׁלָם

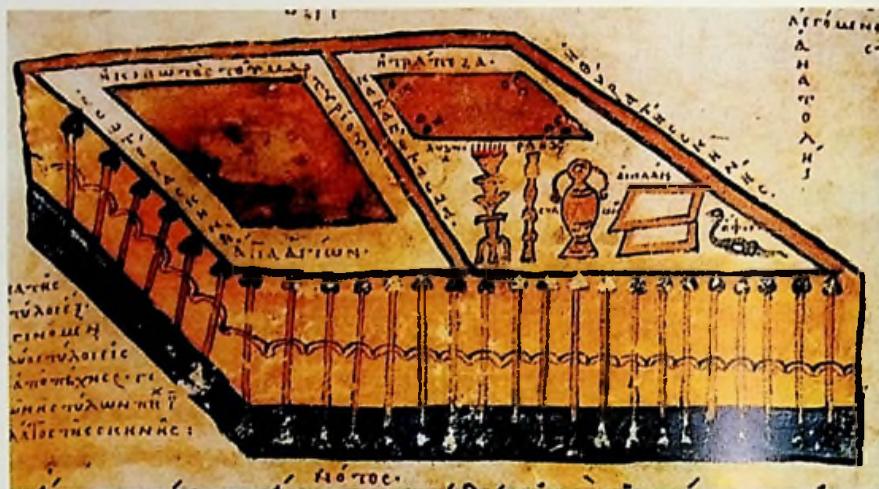
מִתְּמִימָה וְמִתְּמִימָה וְמִתְּמִימָה וְמִתְּמִימָה וְמִתְּמִימָה וְמִתְּמִימָה



לְגָלָל אַדְמָה אַדְמָה אַדְמָה אַדְמָה



Pl. 10



Pl. 11 (fig 4)



Pl. 12 (fig 7)

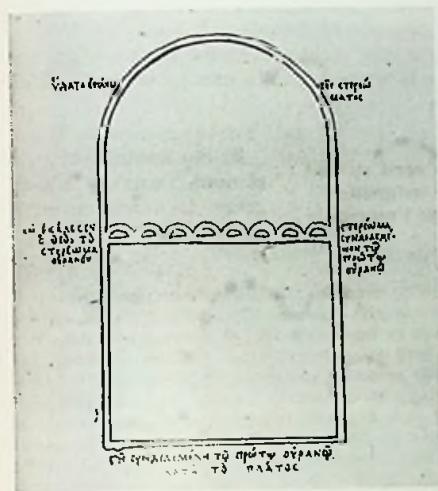


Fig. 1

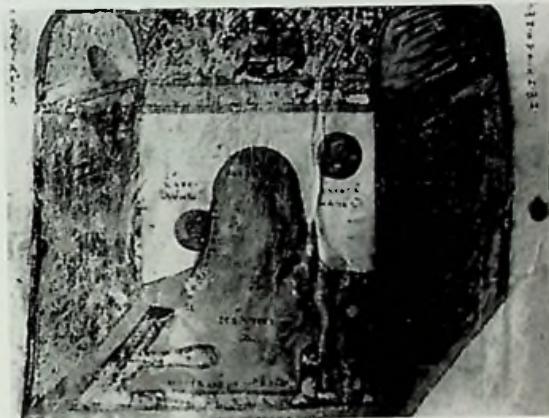
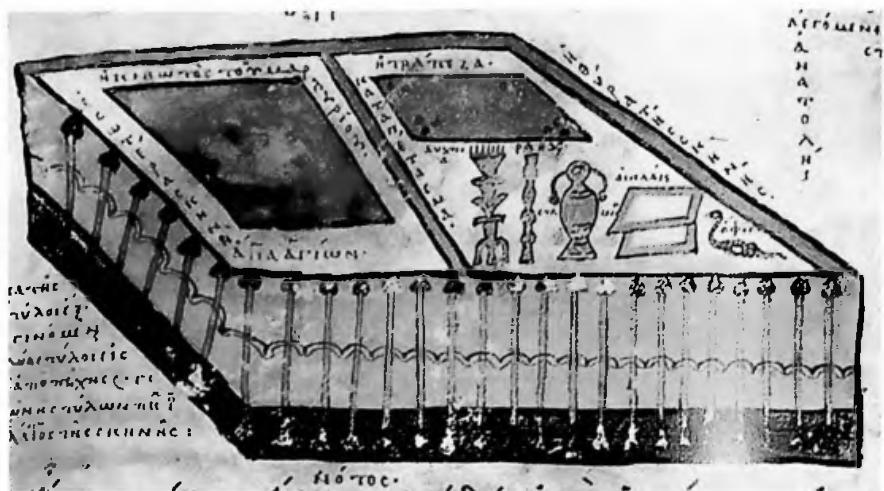


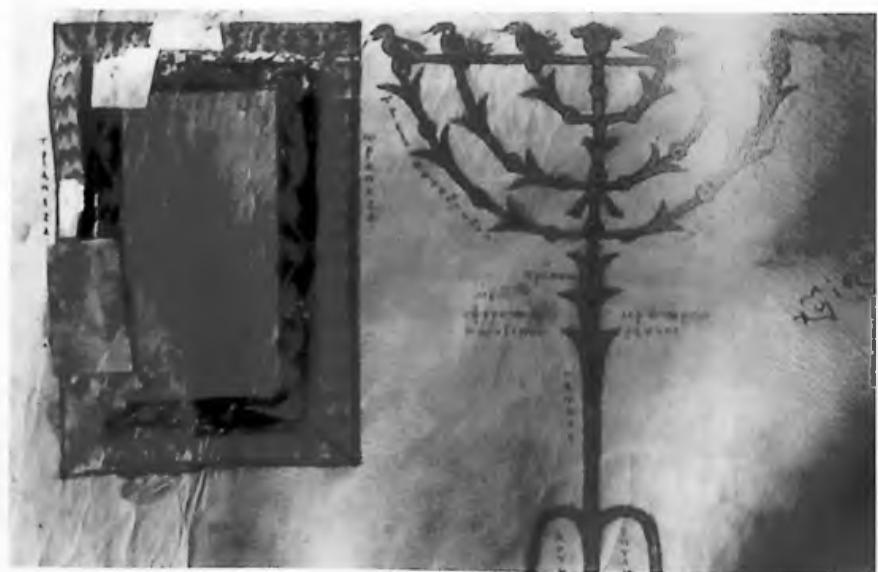
Fig. 2



Fig. 3



Pl. 11 (fig 4)



Pl. 12 (fig 7)

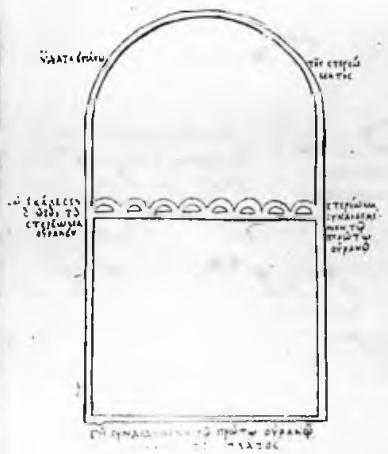


Fig. 1

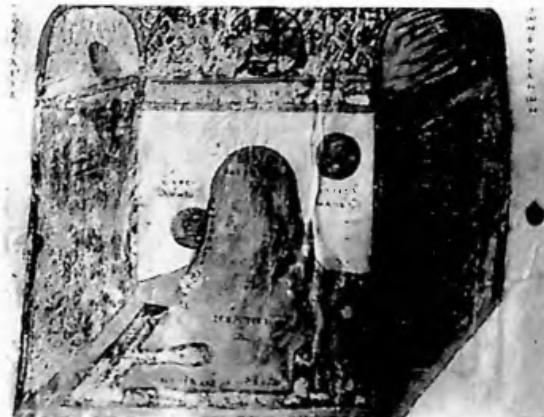


Fig. 2



Fig. 3

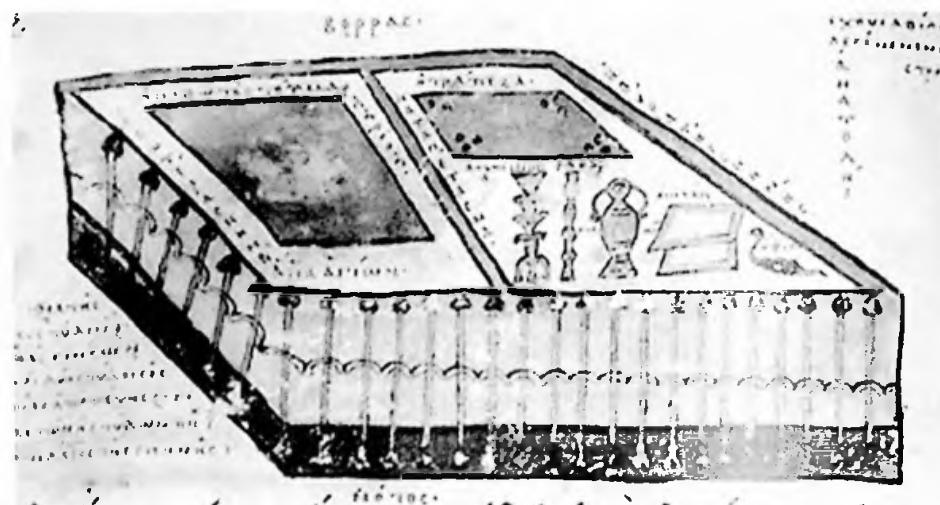


Fig. 4



Fig. 5



Fig. 5 détail



Fig. 6

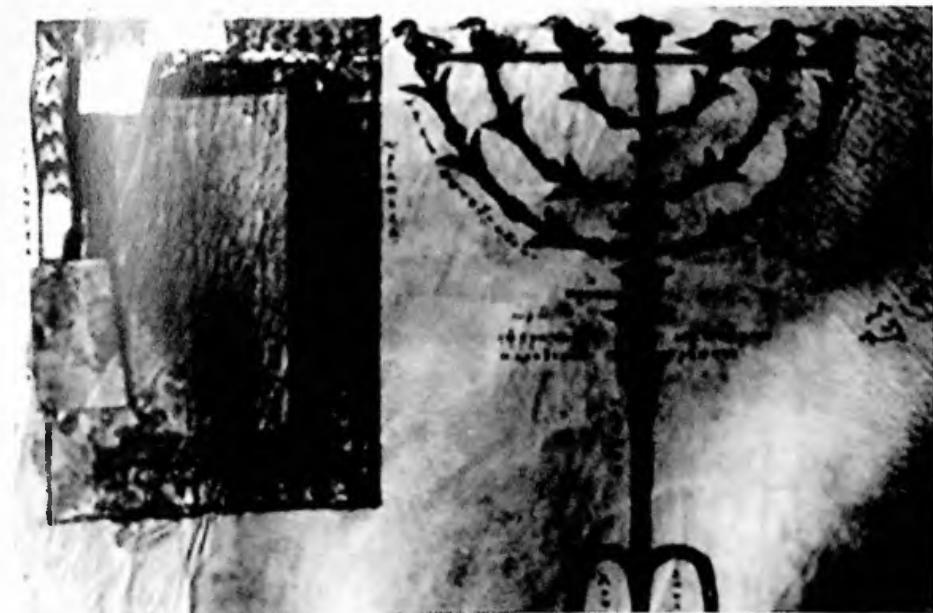


Fig. 7

Pl. 16



Fig. 8



Fig. 9



Fig. 10



Fig. 11



Fig. 12



Fig. 13



Fig. 14 détail



Fig. 15 détail



Fig. 16



Fig. 16 détail



Fig. 17

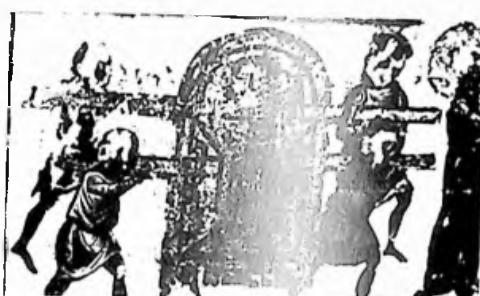


Fig. 17 détail

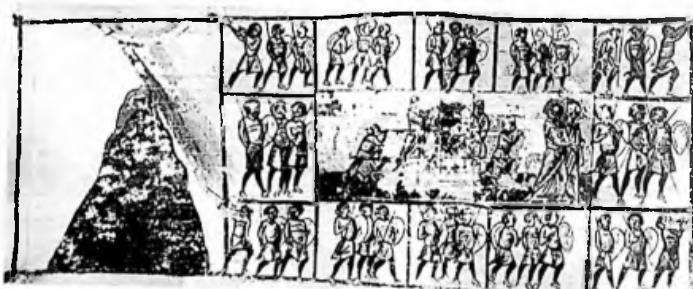


Fig. 18

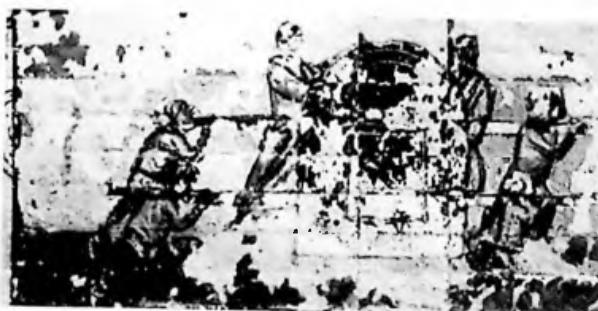


Fig. 18 détail

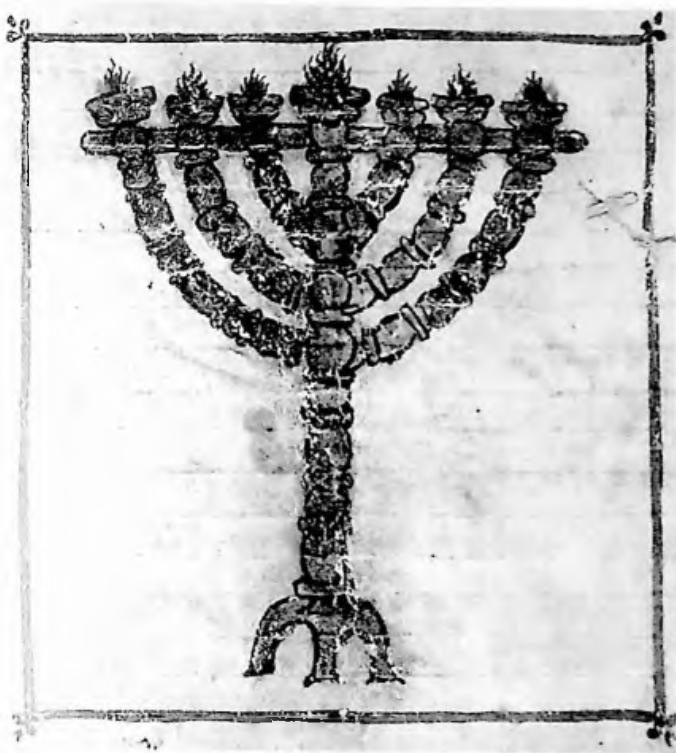


Fig. 19

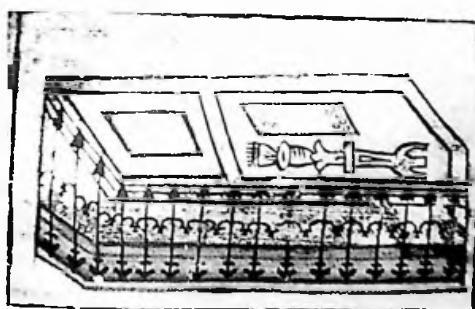


Fig. 20



Fig. 21



Fig. 22



Fig. 23



...mūnūmālām hāmīkānīs

Fig. 24



Fig. 25



Fig. 26

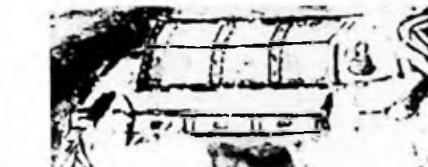
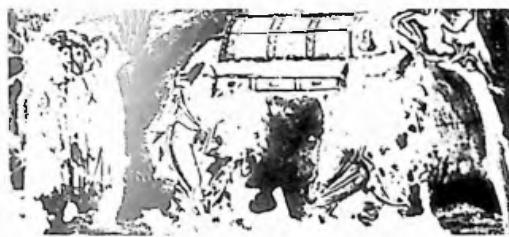


Fig. 27 et détail

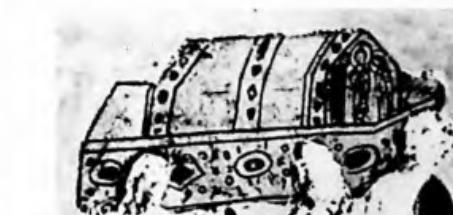


Fig. 28 et détail

Fig. 29 et détail

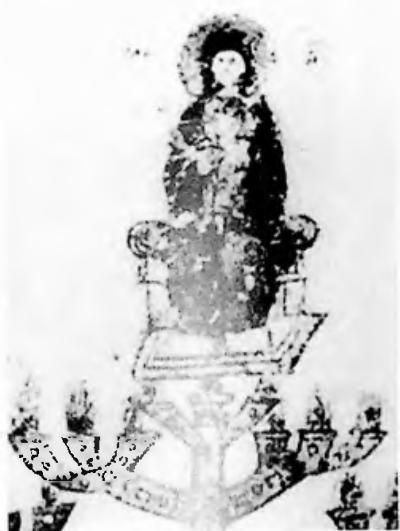


Fig. 30



Fig. 31

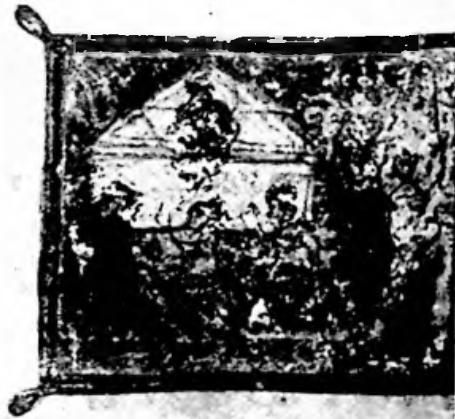


Fig. 32

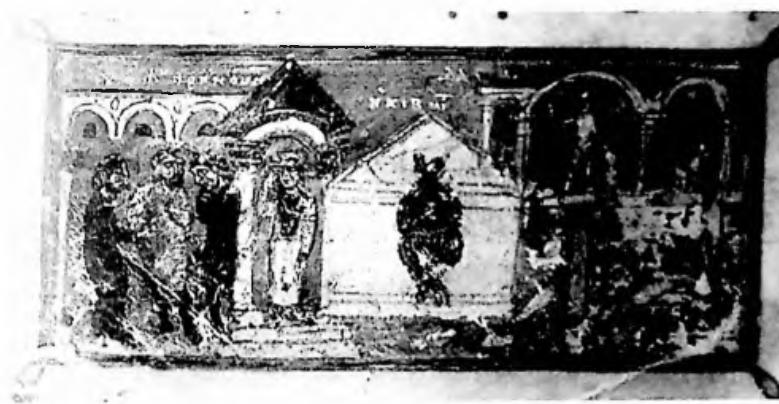


Fig. 33



Fig. 34 détail



Fig. 35



Fig. 36



Fig. 37



Fig. 38



Fig. 39



Fig. 40

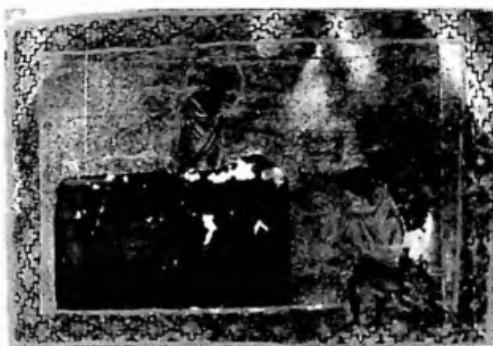


Fig. 41



Fig. 42



Fig. 43



Fig. 44

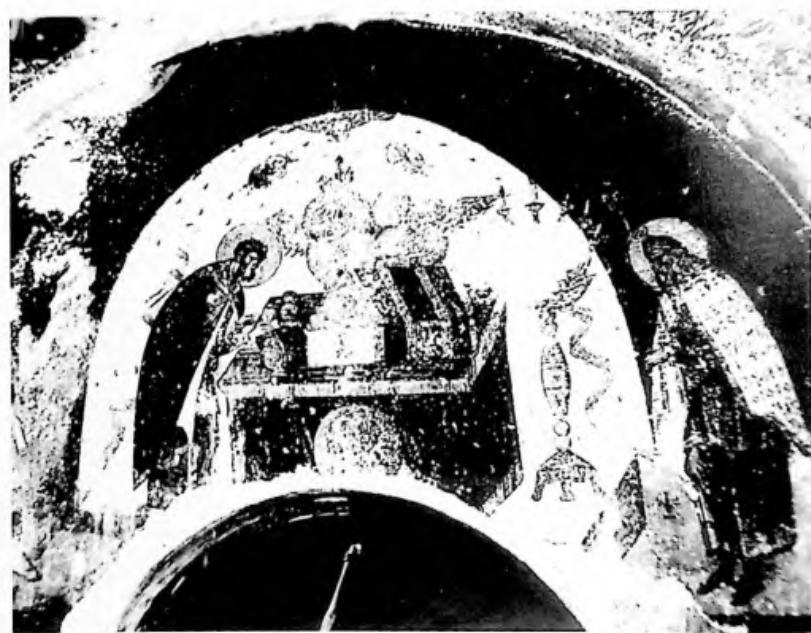


Fig. 45



Fig. 46



Fig. 47



Fig. 48

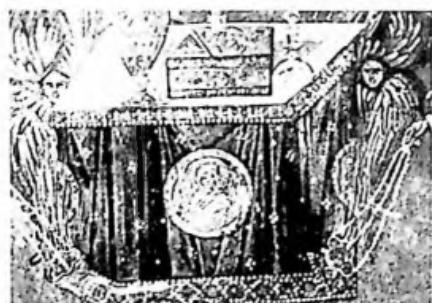


Fig. 49 et détail



Fig. 51



Fig. 50

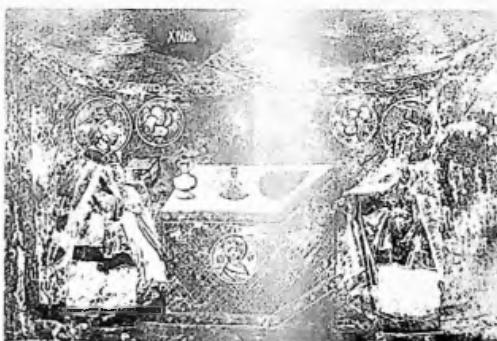


Fig. 52



Fig. 53



Fig. 54



Fig. 55

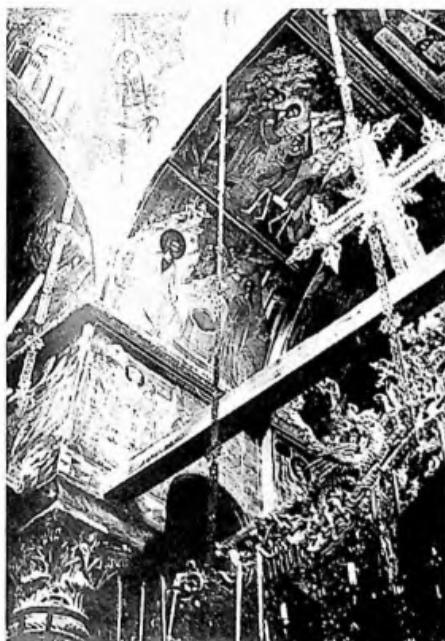


Fig. 56



Fig. 57

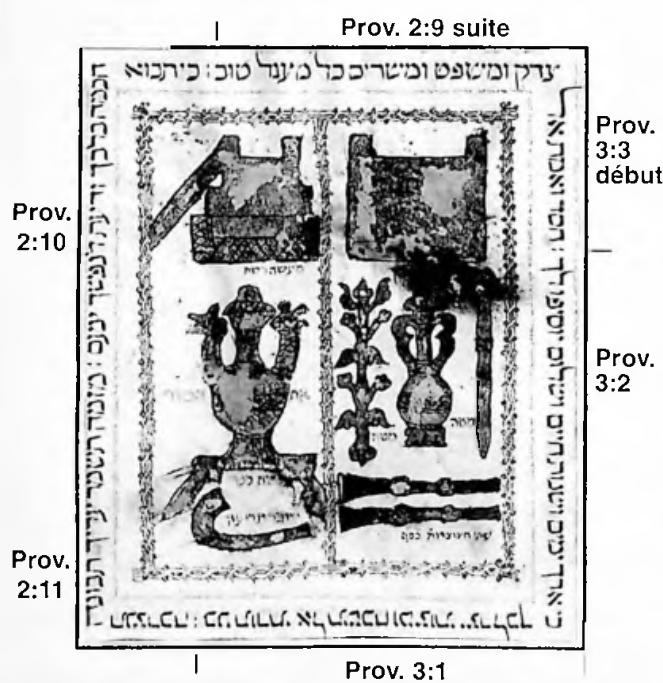
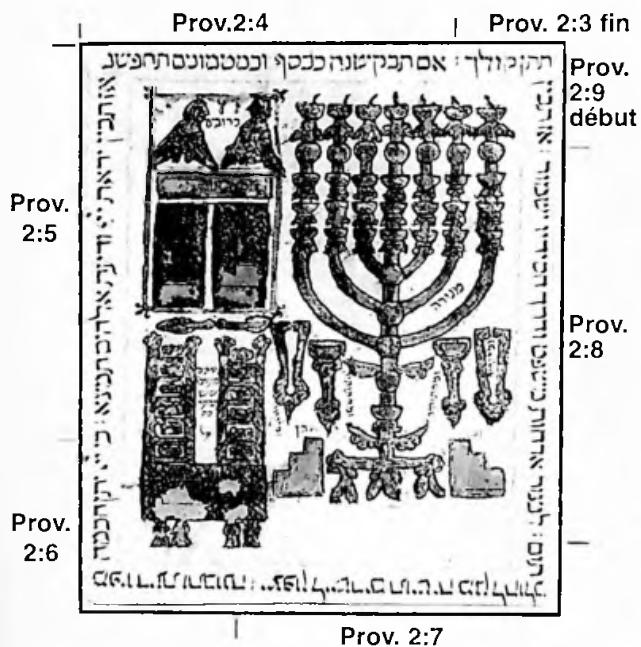


Fig. 58 et détails



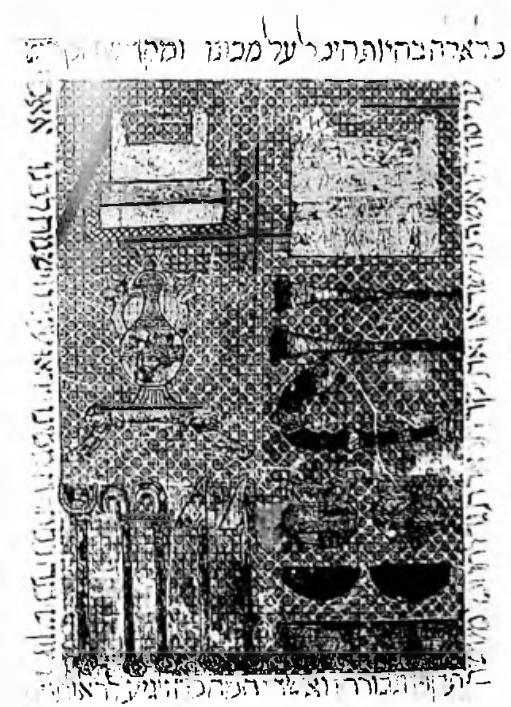
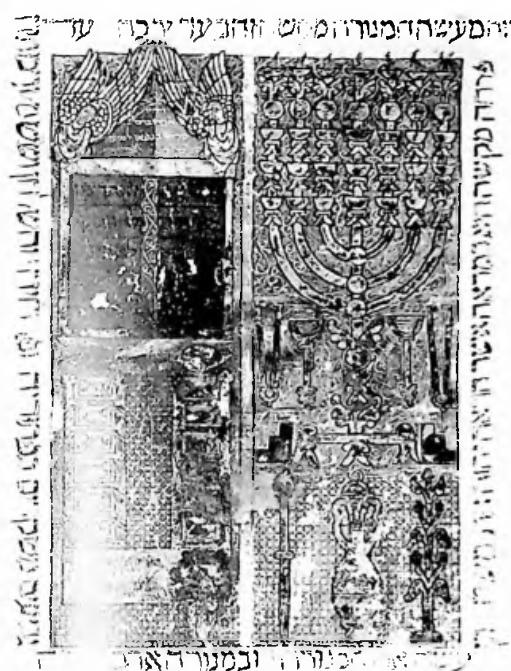
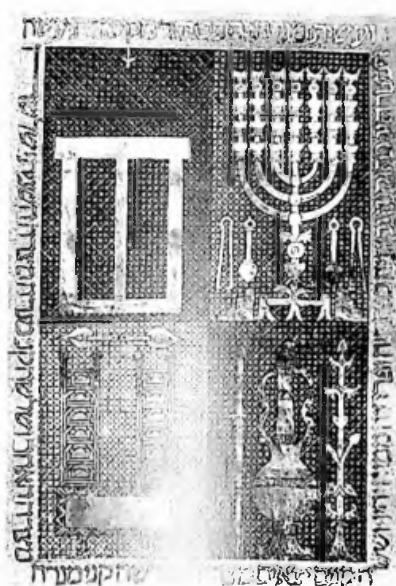


Fig. 59 et détails



Fig. 60



11

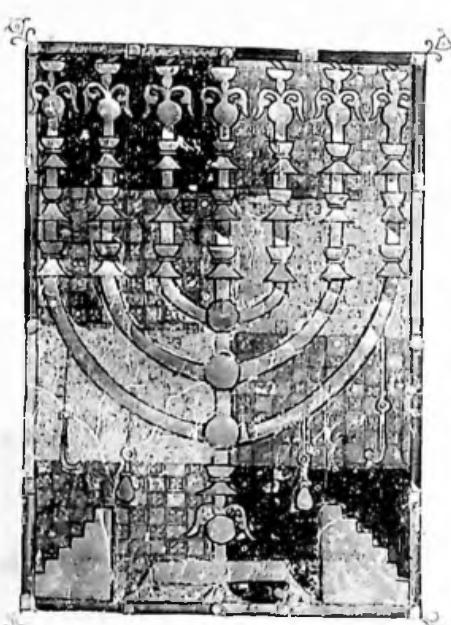


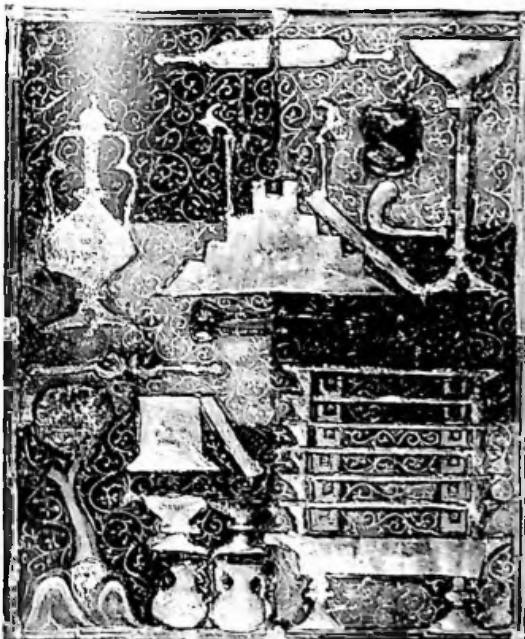
Fig. 62



Fig. 63



Fig. 64 et détails



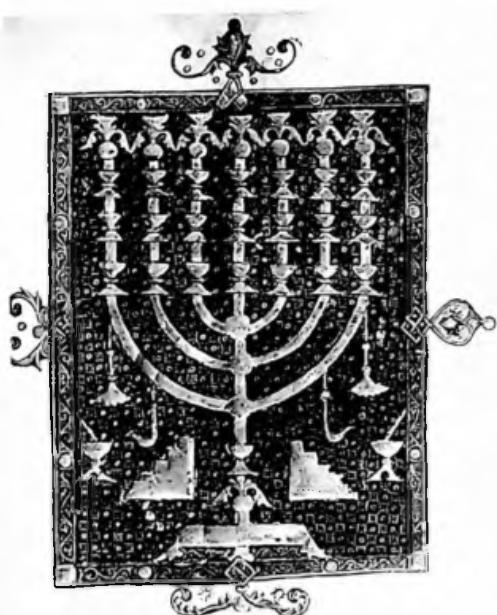


Fig. 65

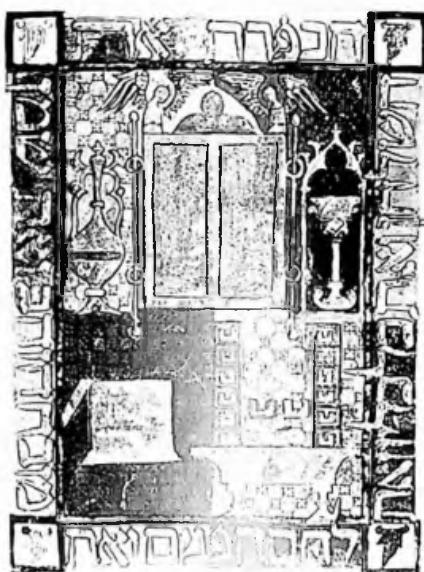


Fig. 66a

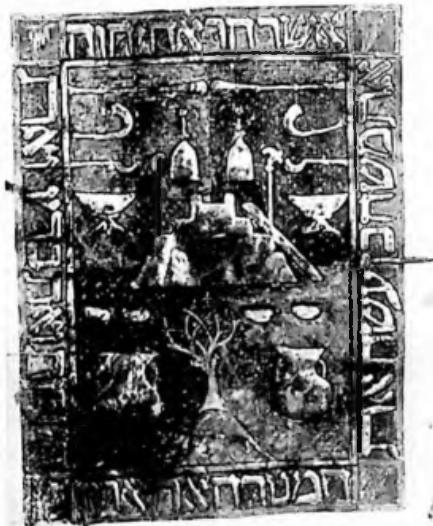


Fig. 66b



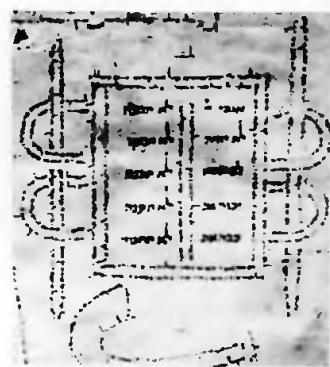
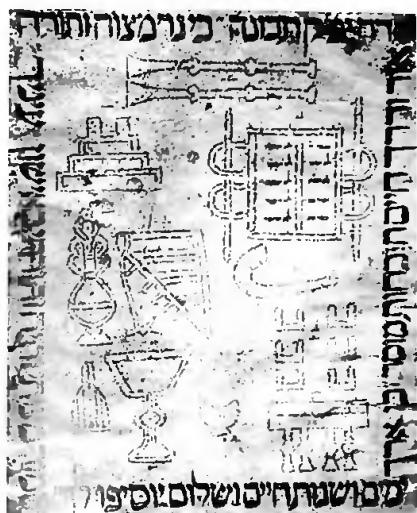


Fig. 67 et détail

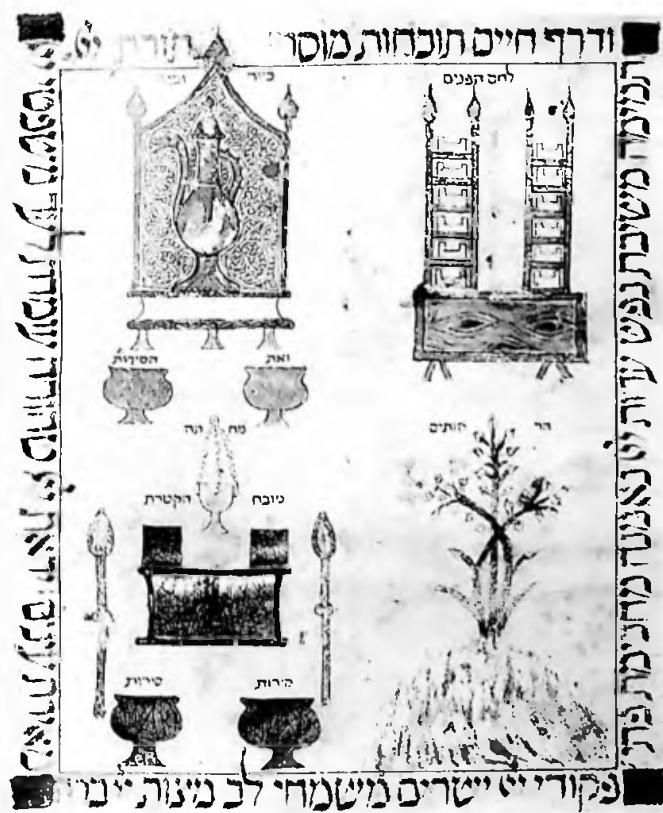


Fig. 68 et détail

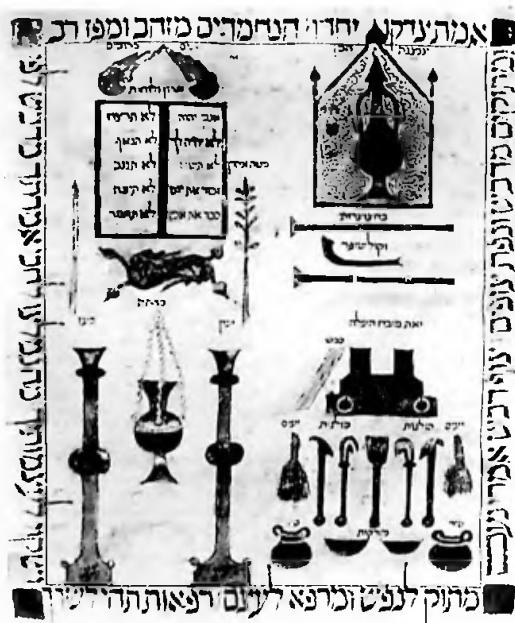
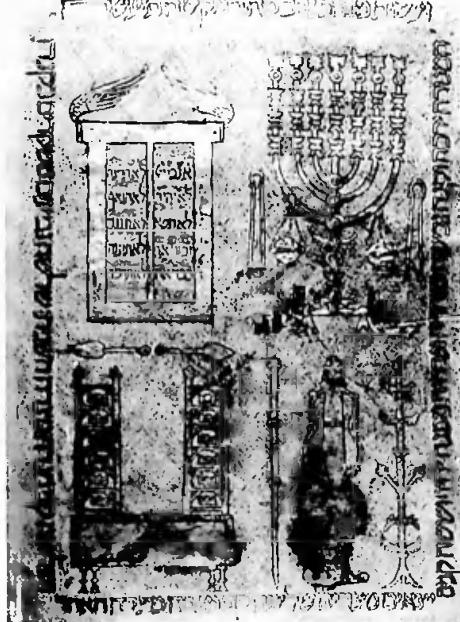


Fig. 69 et détail



Fig. 70 et détail



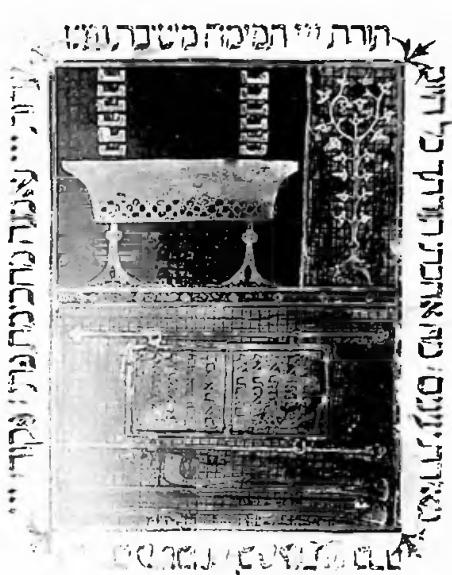


Fig. 71



Fig. 72



Fig. 73





Fig. 75

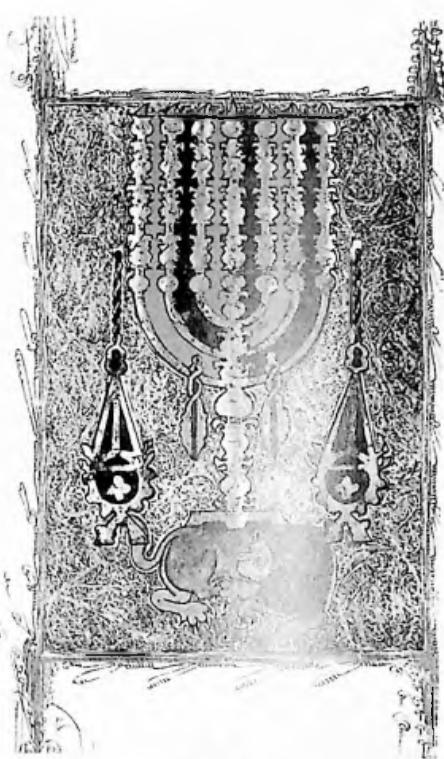


Fig. 74

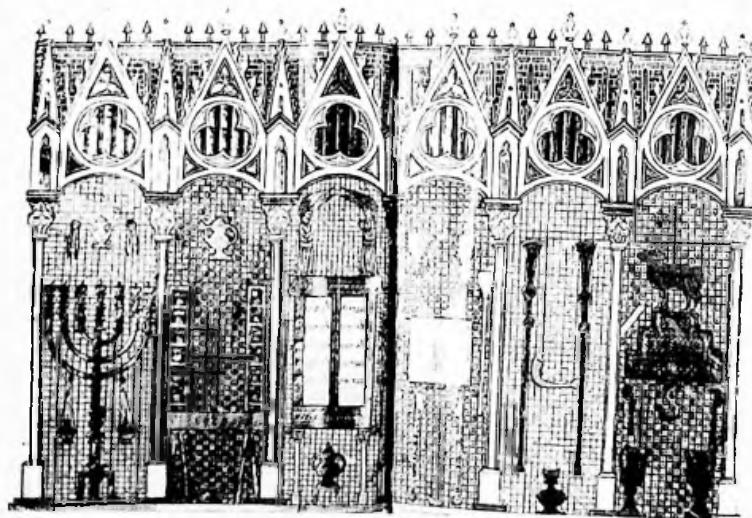


Fig. 76



Fig. 77



Fig. 78



זה הרכזת טוטשיס נמייס רעל האנתרופט אטולין הזוח

Fig. 79



זה גלערודן געט שטן בעריה

Fig. 80

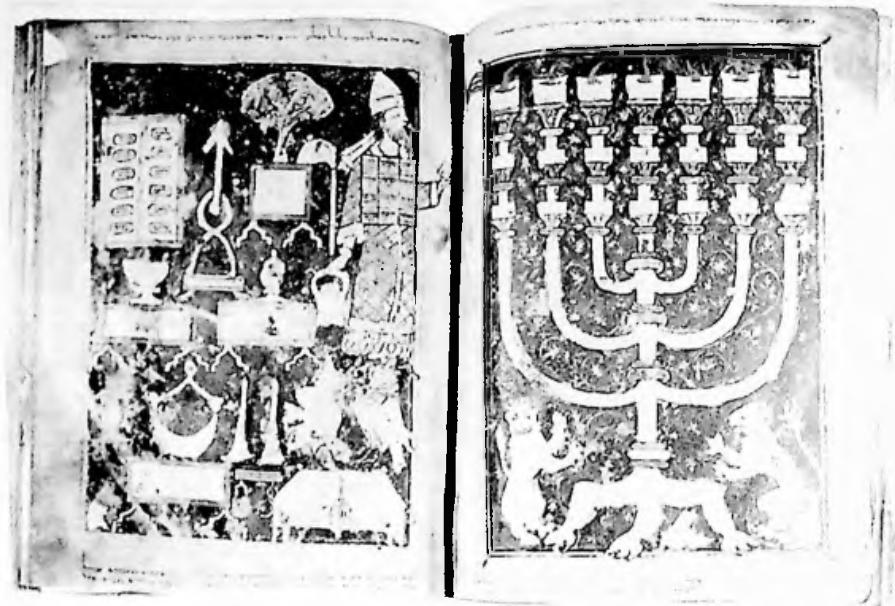


Fig. 81
et détails

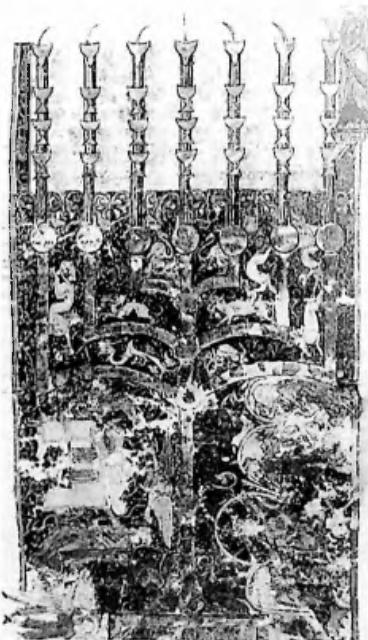


Fig. 82



Fig. 83 et détail

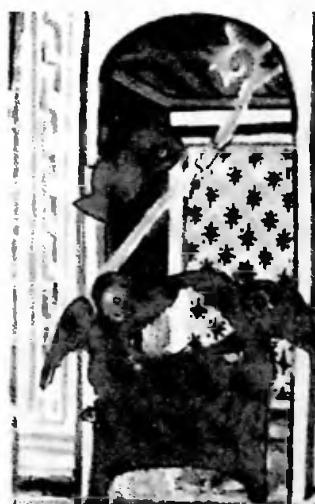


Fig. 84 et détail

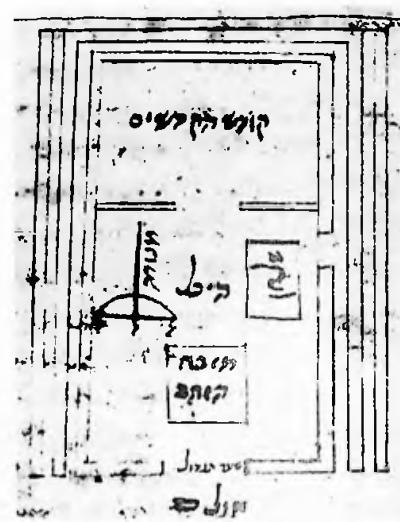
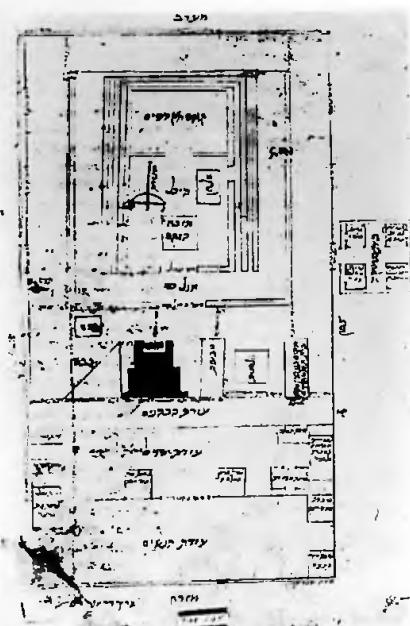


Fig. 85 et détail

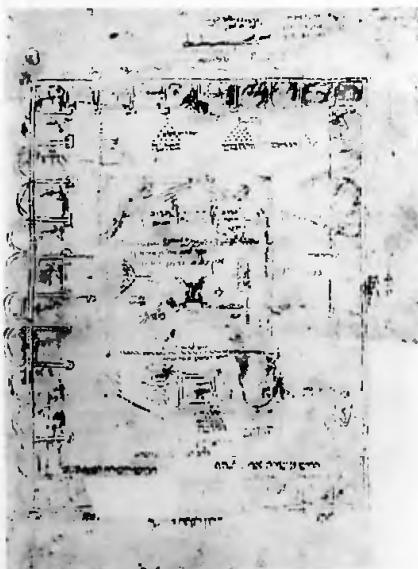


Fig. 86 et détail

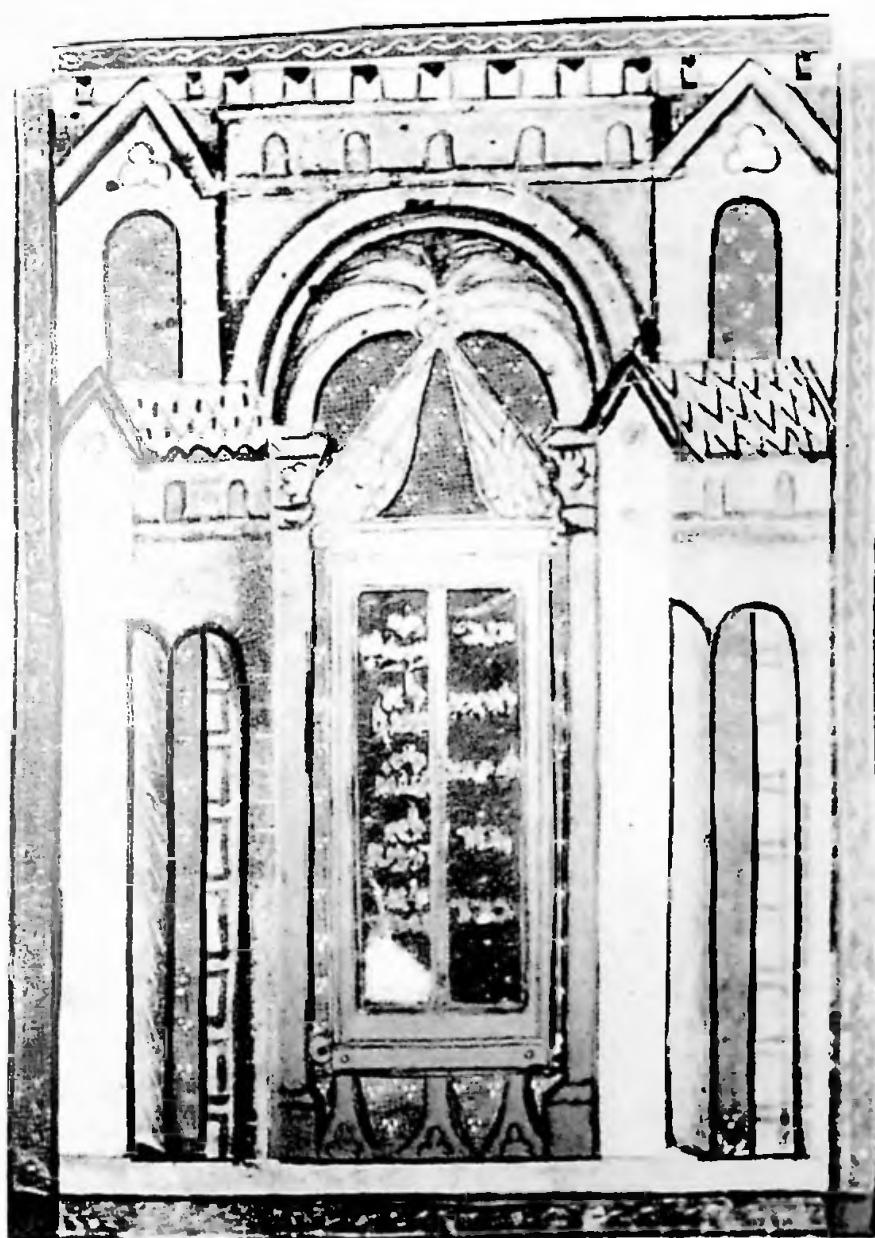


Fig. 87

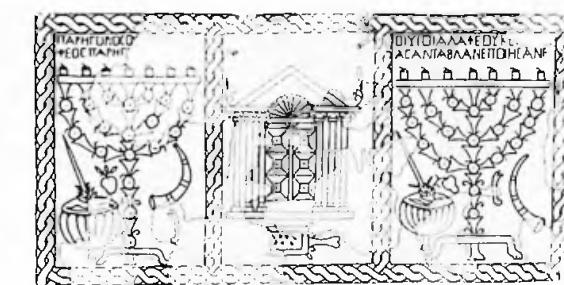
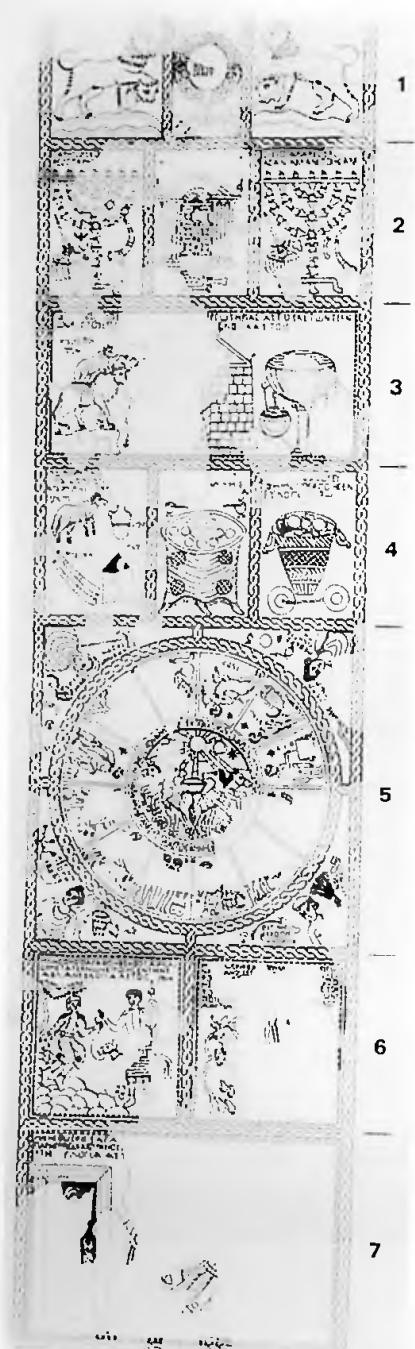


Fig. 88 et détail



Fig. 89



Fig. 90

